Aeſthetik

von

Friedrich Bouterwek.

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht
1815.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Aeſthetik

von

Friedrich Bouterwek.

Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe.

Erſter Theil.

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1815.

Neue Vorrede.

Die erſte Ausgabe dieſes Buchs, vom Jahre 1806, fiel noch in die Periode der deutſchen Litteratur, da eine neue Schule, die ſeitdem ſchon das Schickſal ähnlicher Schulen empfindet, in der Aeſthetik, wie in der Philoſophie, Epoche machen wollte durch metaphyſiſche Principien, die allem, was bis dahin unter gebildeten Menſchen guter Ge

ſchmack geheißen hatte, entgegen zu wirken, und einen neuen, in der Anſchauung des Unendlichen verſinkenden Geſchmack zu begründen ſchienen. Im Streite mit dieſer Schule, und doch auch mit den älteren Aeſthetikern nicht ganz einverſtanden, wurde die Theorie des Schönen, die ich jetzt in einer andern Geſtalt neben andere Theorien treten laſſe, einſeitig, verworren, und zum Theil unverſtändlich. Sie bedurfte einer Berichtigung ihrer Principien, und einer völligen Umarbeitung und inneren Erweiterung. Daher hat dieſe zweite Ausgabe mit der erſten nicht viel mehr gemein, als den Titel und den Zweck. Sie ſoll eben ſo wenig, wie die erſte, in die Reihe der eigentlichen Lehrbücher gehören, de-

ren Beſtimmung iſt, die Hauptſätze einer Wiſſenſchaft, von den nöthigſten litterariſchen Notizen begleitet, compendiariſch zuſammen zu faſſen, um einem ausführlicheren Unterrichte zum Grunde gelegt zu werden. Aber ein Handbuch in einem andern Sinne wünſcht dieſe Aeſthetik zu werden, ein Buch, das Jeder, wer mit dem Schönen theoretiſch bekannter zu werden ſucht, beſonders Jeder, wem die bisher aufgeſtellten Theorien nicht genügen, gern zur Hand nehmen und wieder leſen möge, um die Grundſätze, die es ohne Anmaßung mittheilt, ohne Vorurtheil und Uebereilung zu prüfen. Und in dieſem Sinne iſt es auch beſtimmt, den Vorleſungen des Verfaſſers, in denen auch alle nöthigen litterariſchen

und hiſtoriſchen Notizen mitgenommen werden, nicht zur Grundlage, ſondern zur Begleitung zu dienen. Was übrigens dieſen Verſuch, die wahren Geſetze des Schönen zu entdecken und aufzuklären, von ähnlichen Verſuchen unterſcheidet, mag, ſo gut es kann, ohne Vorrede ſich ſelbſt rechtfertigen.

Göttingen,
am 20. December, 1814.

Inhalt

des erſten Theils.

Einleitung.

1. Aufgabe. Idee einer allgemeinen Theorie des Schönen = = Seite 3

2. Plan. Abſonderung der litterariſchen Aeſthetik von der allgemeinen 19

Erſter Theil.

Allgemeine Aeſthetik.

Erſte Abtheilung. Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunſt.

I. Analyſe des äſthetiſchen Gefühls. S. 27

II. Von der Idee des Schönen = 47

Anhang. Ueber die Seelenkräfte, die bei der Empfindung des Schönen thätig ſind, und über das Verhältniß des Schönen zum Intereſſanten und zum Häßlichen = = 70

III. Von den Elementen des Schönen 85

1. Von der innern Harmonie - 86

Optiſche Harmonie = = 92

Plaſtiſche Harmonie = = 108

Akuſtiſche Harmonie = = 110

Rein geiſtige Harmonie = = 112

Anhang. Ueber regelmäßige und unregelmäßige Schönheit - 116

2. Vom Ausdrucke im Schönen S. 124
3. Von der Grazie . . 136
4. Vom Unendlichen im Schönen 145

IV. Vom Verhältniſſe des Schönen zum Erhabenen . . . 153

V. Vom Verhältniſſe des Schönen zum Komiſchen . . 175

Zweite Abtheilung. Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte.

I. Princip der ſchönen Kunſt . 197

II. Von den beſondern Elementen des Kunſtſchönen . . . 209

Anhang. Ueber die Verſchiedenheiten des Styls in der Kunſt 220

Ueber die artiſtiſchen Darſtellungen des Abſtracten, Ueberſinnlichen, und Uebernatürlichen . . 233

III. Claſſification und äſthetiſche Charakteriſtik der ſchönen Künſte . 252

Zeichnende und plaſtiſche Künſte S. 258

Muſikaliſche Künſte . . 269

Mimiſche Künſte . . 273

Architektoniſche Künſte . . 276

Verſchönernde Künſte . . 283

Aeſthetik.

MÜNCHEN

Einleitung.

I.

Aufgabe.

Zu erklären, was wir empfinden, wenn wir mit Recht urtheilen, daß etwas ſchön iſt, und wie ſich die Empfindung des Schönen zu den natürlichen Anlagen ſowohl, als zur Entwickelung einer muſterhaften Cultur des menſchlichen Geiſtes verhält, iſt die Aufgabe der Aeſthetik.

Von den Empfindungen, mit denen dieſe Wiſſenſchaft ſich beſchäftigt, hat ſie ihren Nahmen erhalten. Sie wird ihn vor-

zugsweiſe vor andern Wiſſenſchaften beibe= halten dürfen, deren Gegenſtand ebenfalls das Empfindungsvermögen iſt, wenn ſie ſelbſt beweiſet, daß ſich der Inbegriff alles deſſen, was als ſchön empfunden werden kann, weder ſtrenge definiren, noch über= haupt auf eine völlig klare Verſtandesvor= ſtellung zurückführen läßt. Läge aber das Schöne, das mit Recht ſo genannt wird, überhaupt und in jeder Hinſicht außer der Sphäre der klaren Begriffe, ſo höbe die Möglichkeit einer Wiſſenſchaft des Schö= nen ſich ſelbſt auf.

Die Empfindungen, deren die menſch= liche Natur fähig iſt, richten ſich zum Theil nach der Form unſers Daſeyns im Allgemeinen. Wer wahrhaft menſchlich empfindet, erhebt ſich ſchon durch die Art, wie er empfindet, auch abgeſehen von ſei= nen Kenntniſſen und Meinungen, die dem Verſtande angehören, über die Thierheit. Aber die Verſchiedenheit der Empfindungen

richtet ſich nicht weniger nach den unendlich mannigfaltigen Formen der menſchlichen Individualität, und nach den Arten und Graden ihrer Cultur. Es widerſpricht ſich alſo nicht, daß das Schöne vielleicht nur von denen empfunden und dieſer Empfindung gemäß richtig beurtheilt werden könne, die von der Natur ſelbſt, durch beſondre Anlagen, vor andern Individuen begünſtigt ſind. Ja ſelbſt von dieſen könnte es vielleicht nur unter der Bedingung empfunden werden, daß dieſe Günſtlinge der Natur ſich auch ſchon einer beſondern Cultur erfreuen. Nach dieſer Vorausſetzung dürften wir uns nicht wundern, daß zur Empfänglichkeit für das Schöne geſunde fünf Sinne, ein belehrter und geübter Verſtand, und ein tüchtiger Charakter bey weitem nicht hinreichen. Gelöſet wäre dann mit einem Male das Räthſel, warum ſo mancher verdienſtvolle, für ſeinen Zweck gebildete Geſchäftsmann oder Gelehrte an den Werken der ſchönen Kunſt faſt eben ſo gleichgültig, wie

der rohe Sohn der Natur, vorübergeht, und warum doch wohl mancher Bauer und mancher Wilde empfänglicher für das Schöne ſeyn möchte, als jener Geſchäftsmann, oder Gelehrte.

Aber wenn es keine Geſetze des Schönen giebt, die ſich auf die allgemeinen Geſetze der Natur und des menſchlichen Geiſtes zurückführen laſſen, ſo verſchwindet wieder die Möglichkeit einer Wiſſenſchaft des Schönen. Denn nirgends, als in den allgemeinen Geſetzen der Natur und des menſchlichen Geiſtes, liegt ein feſter Grund für eine Wiſſenſchaft. Die Erkenntniß dieſer Geſetze iſt das Werk der Vernunft. Iſt alſo Aeſthetik wirklich eine Wiſſenſchaft, ſo fällt nicht nur der verbrauchte Spruch, daß über Geſchmacksſachen ſich nicht disputiren laſſe, von ſelbſt weg; es folgt dann auch ſchon aus dem Begriffe des Schönen, daß die Vernunft über dasjenige, was in einzelnen Fällen für

ſchön, oder nicht ſchön, anerkannt werden ſoll, ein entſcheidendes Urtheil fällen könne, ſo weit nämlich das Eigenthümliche der Empfindung des Schönen in klaren Begriffen aufgefaßt werden kann. Es giebt dann eine äſthetiſche Kritik, deren Grundſätze aufklären, was der gute Geſchmack empfindet; und dieſer Geſchmack wird wieder nur darum der gute heißen müſſen, weil ſeine Ausſprüche gewiſſen Forderungen der Vernunft gemäß ſind. Von ſelbſt verſtände ſich dann, daß nichts Unvernünftiges, das heißt, nichts den gegründeten Forderungen der Vernunft Widerſtreitendes, ſchön ſeyn kann, und daß ſich über das Schöne im Allgemeinen ſowohl, als in einzelnen Fällen, eben ſo gründlich disputiren laſſen muß, wie über das Wahre und Gute. Wie könnte denn auch irgend ein Geſchmack der gute heißen, wenn es nicht einen ihm widerſtreitenden ſchlechten gäbe? Und wer anders, als die Vernunft, die das Wahre in menſchlichen Urtheilen von dem

Falſchen trennt, ſoll entſcheiden, ob etwas in irgend einem Sinne gut, oder ſchlecht, und folglich auch, ob es der wahren Beſtimmung des Menſchen gemäß, oder nicht gemäß iſt?

Von ſelbſt verſteht ſich alſo auch ferner, wenn es eine Wiſſenſchaft des Schönen giebt, daß die Idee des Schönen, mit dem ſich die Aeſthetik beſchäftigt, unabhängig iſt von den mancherley zufälligen Bedeutungen, die das Wort Schön im gemeinen Leben erhalten hat, und die immerhin älter ſeyn mögen, als die wahrhaft äſthetiſche Bedeutung. Laſſe man das unſchuldige Wort im gemeinen Leben für das gelten, was der zufällige und wandelbare Sprachgebrauch mit ſich bringt. Geht es doch dem Worte Gut, wenn wir ihm ſeine rein moraliſche Bedeutung entziehen, nicht beſſer! So wie man, abgeſehen von aller Moral, gut nennt, was in irgend einer Hinſicht dient, einen gewiſſen Zweck zu erreichen, ſo nenne

man nach Belieben auch ſchön, was unſern Sinnen, oder unſerm Herzen, oder unſerm Geiſte, auf eine gewiſſe Art vorzüglich gefällt. Daß das Schöne einem wohlgebildeten Geiſte gefalle, leidet keinen Zweifel; aber auch das Wahre gefällt ihm, und das Gute. Die Aeſthetik würde ſich alſo ſelbſt ſehr übel berathen, wenn ſie vom Angenehmen oder Gefallenden ausgehen wollte, um den Weg zur Erklärung des Schönen zu finden. Sie könnte dann freilich den Knoten zerſchneiden und das Schöne geradezu für dasjenige erklären, was nicht Dieſem, oder Jenem, ſondern jedem wohl gebildeten, den Forderungen der Vernunft und der Natur gemäß denkenden und empfindenden Individuum gefällt. Aber eine ſolche Erklärung des Schönen wäre doch nur ein Machtſpruch, der das Schöne geradezu mit dem Wahren und Guten identificirte.

Der Aeſthetiker überläßt dem Lexikographen, anzuzeigen, wie mancherlei andere

Bedeutungen das Wort noch hat, mit dem wir das Schöne im äſthetiſchen Sinne bezeichnen wollen, indem wir vorläufig unentſchieden laſſen, wie dieſes Schöne ſich zu dem Angenehmen, dem Wahren, dem Guten, dem Vollkommenen, verhält. Aber eben dieß, was wir vorläufig unentſchieden laſſen, iſt es, was wir wiſſen wollen, wenn wir die Grundlehren der Aeſthetik zu entdecken ſuchen. Denn es bleibt dabei, daß wir entweder dieſe Wiſſenſchaft ganz aufgeben, oder ſie auf Grundſätze zurückführen müſſen, die von jeder Vernunft als Wahrheiten anerkannt werden wollen. Es iſt gewiß, daß die Wahrheit aus den menſchlichen Urtheilen verſchwindet, wenn dieſe Urtheile den allgemeinen Geſetzen der Natur und des menſchlichen Geiſtes widerſtreiten. Es leidet endlich keinen Zweifel, daß jeder Geſchmack, den die Vernunft, und folglich die Wiſſenſchaft, nicht verwerfen ſoll, den Geſetzen der Natur und des menſchlichen Geiſtes gemäß auch nach der höchſten und

reinſten Idee des Guten ſich vor der Vernunft muß rechtfertigen können. Wie nahe aber das Gute überhaupt mit dem Vollkommenen verwandt iſt, hat man auf der einen Seite längſt eben ſo wohl bemerkt, als auf der andern, daß alles Schöne gefällt, wenn gleich nicht einem Jeden.

Aber in eine bodenloſe Tiefe würden wir uns ſtürzen, wenn wir uns an die Metaphyſik wenden wollten, um von ihr vorläufige Auskunft zu erhalten über die letzten Gründe der Objectivität unſrer Erkenntniß des Schönen. Ob irgend etwas wahrhaft und an ſich ſchön iſt, oder ob das Schöne nur zu den Erſcheinungen der Dinge in der Sinnenwelt gehört, wäre dann die Frage. Und allerdings muß zugeſtanden werden, daß, wenn die Erſcheinungen der Dinge in der Sinnenwelt uns nicht durchaus täuſchen, auch das wahrhaft Wirkliche, daß dieſe Erſcheinungen be-

wirkt, kein bloßer Begriff in unſerm Verſtande iſt; daß alſo unter dieſer durchaus natürlichen, von der Philoſophie aber problematiſch gemachten Vorausſetzung die reellen Verhältniſſe, kraft deren uns ein Gegenſtand außer uns als ſchön erſcheint, gegründet ſeyn müſſen in dem Weſen der Dinge, ohne welches uns überhaupt nichts erſcheinen könnte; daß folglich auch metaphyſiſche Schönheit, immer unter Vorausſetzung jenes Wirklichen, das der ſchönen Erſcheinung zum Grunde liegt, wenigſtens in ſo fern kein leerer Begriff iſt, als im überſinnlichen All der Dinge gar wohl reelle Verhältniſſe Statt finden könnten, die von höheren, einer Anſchauung des Ueberſinnlichen fähigen Geiſtern als ſchön empfunden würden. Oder iſt vielleicht Alles, was unſern Sinnen materiell erſcheint, nur verborgener, oder, wie eine andere Schule ſpricht, erloſchener Geiſt? Iſt die Schönheit, die unſre Sinne rührt, Erſcheinung eines rein geiſtigen Schönen, das wir ſelbſt vielleicht

in der Erhebung unſers Geiſtes zur Betrachtung des Unendlichen anſchauen? Oder dürfen wir gar, mit Plato und Johann Winkelmann, ſagen: die wahre Schönheit wohnt nur in Gott? Es würde wenig philoſophiſchen Geiſt verrathen, dieſe und ihnen ähnliche Fragen als unnütz abzuweiſen, wenn auch ihre Beantwortung wenig, oder gar nichts, zur Bildung des Geſchmacks beitragen ſollte. Denn jede wahrhaft philoſophiſche Begründung einer Wiſſenſchaft trifft zuſammen mit den transſcendentalen Betrachtungen über den Urſprung der menſchlichen Erkenntniſſe; und dieſe Betrachtungen gehen in Metaphyſik über, wenn Erkenntniß des Weſens der Dinge nicht jenſeits der Grenzen der menſchlichen Faſſungskraft liegt. Aber ſoll nun die Aeſthetik, um ſich als Wiſſenſchaft zu begründen, auch dieſe, aller gründlichen Metaphyſik vorangehende Präliminarfrage: ob der menſchliche Geiſt überhaupt einer Erkenntniß des Weſens der Dinge fähig iſt? in ihren Umkreis aufnehmen?

Und wenn wir, mit Kant, verneinend auf dieſe Frage antworten müßten; wäre es dann auch um den wahrhaft wiſſenſchaftlichen Charakter der Aeſthetik geſchehen? Wollte nicht Kant ſelbſt eben dadurch die Philoſophie, und mit ihr zugleich die Aeſthetik, zur unerſchütterlichen Wiſſenſchaft machen, daß er alles, was ſich Erkenntniß des Weſens der Dinge nennt, aus ihrem Gebiete verſcheuchte?

Die Gefahr, von der die Aeſthetik bedrohet wird, entweder auf einen wahrhaft wiſſenſchaftlichen Charakter Verzicht zu thun, oder das Endurtheil über ihre Principien von dem Schluſſe der Acten des endloſen Streits der Metaphyſiker zu erwarten, ſcheint größer zu ſeyn, als ſie iſt. Ohne ſich im mindeſten mit der Philoſophie zu entzweien, kann und muß jede Wiſſenſchaft, die nicht zur eigentlichen Philoſophie gehört, eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit in ihrer Sphäre behaupten. So hat es die ſtrengſte der

Wiſſenſchaften, die Mathematik, von jeher gehalten; ſo machen es alle Erfahrungswiſſenſchaften in den ihnen eigenthümlichen Feldern. Zur eigentlichen Philoſophie gehört aber die Aeſthetik nicht, weil ſie ſich gar nicht einläßt auf das eigentliche Thema der Philoſophie: durch apodiktiſche Trennung des Scheins von der ewigen Wahrheit das Räthſel des Daſeyns der Dinge und der Beſtimmung des Menſchen zu löſen. Auch zu den Wiſſenſchaften, die zur eigentlichen Philoſophie den Weg bahnen, das heißt, zur Logik und empiriſchen Pſychologie, darf ſie nicht gezählt werden. Zur Logik verhält ſie ſich gerade ſo, wie jede andere Wiſſenſchaft. Mit der empiriſchen Pſychologie ſteht ſie in näherer Verwandtſchaft; aber ſie bedarf, um ſich ſelbſt Genüge zu thun, auch einer Betrachtung des Idealen im Menſchen, das weit über die Grenzen der bloßen Pſychologie hinaus reicht; und eben durch dieſe Betrachtung iſt ſie verſchwiſtert mit der eigentlichen Philoſophie, von der ſie ſich alſo

durchaus nicht losſagen darf. Nur dann entſagt ſie aller Selbſtſtändigkeit und zugleich dem philoſophiſchen Geiſte, der nichts auf Glauben annimmt, wenn ſie ſpeculative Lehren, die ſie nicht beweiſen kann, blindlings nachſpricht, um nach Anleitung dieſes oder jenes Syſtems der Philoſophie auf einem Grunde, von dem ſie ſich ſelbſt keine Rechenſchaft zu geben weiß, als feſtes Gebäude aufzuſteigen.

Es giebt eine abſolute Idee des Schönen. Wer daran zweifelt, der hat nie empfunden, wie ſelbſt das Anſchauen einer idealen Schönheit den denkenden Geiſt zu dem Unendlichen erhebt, dem nichts in der Sinnenwelt entſpricht. Wäre dieſe Idee nur ein Erzeugniß der Phantaſie, ſo müßte durch Phantaſie das Unendliche ſelbſt erzeugt werden, ohne welches das Ideale im Schönen nicht vorhanden iſt. Aber iſt denn alle Schönheit ideal? Oder beruhet die nichtideale nur auf einer ſinnlichen Beſchränkung

der

der idealen? Wie ſollen wir, wenn wir von der abſoluten Idee des Schönen zu den ſinnlich erkennbaren ſchönen Gegenſtänden herabſteigen, den Antheil erklären, den die Sinnlichkeit an der Empfindung des Schönen nimmt? Richten ſich nicht die mahleriſche, die plaſtiſche, die muſikaliſche Schönheit mehr oder weniger nach den phyſiſchen Geſetzen des Geſichtsſinnes, des Taſtungsſinnes, und des Gehörs? Von der Metaphyſik, die das Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen zu erklären verſucht, müßten wir alſo durch die Phyſiologie oder Theorie der Geſetze des organiſchen Lebens den Weg zur Erklärung der phyſiſchen Schönheit bahnen, wenn wir aus der abſoluten Idee des Schönen alle Arten von Empfindungen des Schönen, deren die menſchliche Natur fähig iſt, ableiten wollten. Eine neue Tiefe, die von der menſchlichen Vernunft vielleicht nie ergründet werden wird, thäte ſich vor uns auf. Die Aeſthetik müßte wieder, in der Abhängigkeit von metaphyſiſchen und phyſio-

logiſchen Principien, auf alle Selbſtſtändig=
keit Verzicht thun. Und was hätten wir
gewonnen, wenn wir am Ziele aller die=
ſer Betrachtungen doch keinen Lehrſatz ge=
funden hätten, der uns nützen könnte,
das wirkliche Gefühl des Schönen in ei=
ner menſchlichen Seele zu wecken und zu
bilden?

Nur einen einzigen Weg giebt es, den
die Aeſthetik, wenn auch nicht mit Ansprü=
chen auf Unfehlbarkeit, doch ohne Gefahr
vor verwickelten Fehlſchlüſſen und metaphy=
ſiſchen Irrlehren, betreten, und auf dem
ſie ſelbſtſtändig fortſchreiten kann. Von der
Analyſe des Gefühls, das ihr den Nah=
men gegeben hat, muß ſie ausgehen. Von
dieſem Gefühle ſuche ſie zur abſoluten Idee,
die ſich wieder in einem Gefühle verliert,
auf einer Stufenleiter von klaren Begriffen
ſich zu erheben. Freilich haben dann die
Grundlehren der allgemeinen Theorie des
Schönen für's erſte nur pſychologiſche

Gültigkeit. Aber nicht eher, als bis wir wiſſen, was ſich in unſrer Seele ereignet, wenn wir etwas ſchön finden, können wir ohne Uebereilung weiter nach den letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen forſchen. Pſychologiſche Facta weichen keiner metaphyſiſchen, oder phyſiologiſchen Theorie. Sie ruhen auf dem lebendigen Grunde des Bewußtſeyns. Was einem ungeſtörten und ungetrübten Bewußtſeyn gemäß iſt, das nimmt der geſunde Verſtand, wenigſtens vorläufig, als wahr an.

II.
Plan.

Eine allgemeine Aeſthetik muß nicht nur Grundſätze aufſtellen, deren Gültigkeit von einem Jeden, der ſie verſtanden hat, anerkannt werden will; ſie muß auch alle Gegenſtände betreffen, die wir mit Recht

ſchön nennen. Ein verkehrter Anfang der Aeſthetik iſt es alſo, von der Kunſt auszugehen und das Kunſtſchöne geradezu für die Baſis aller äſthetiſchen Urtheile zu erklären. Denn Kunſtgefühl überhaupt iſt noch nicht Schönheitsgefühl. Nicht jede Kunſt iſt eine ſchöne, das heißt, äſthetiſch wirkende Kunſt; und ſelbſt die Meinung, daß Naturſchönheit nur da empfunden werde, wo ein äſthetiſch wirkender Geiſt aus den Werken der Natur uns anſpricht, oder anzuſprechen ſcheint, bedarf eines Beweiſes. Aus der Analyſe des Schönen überhaupt muß ſich erſt ergeben, wie Natur und Kunſt in Beziehung auf das Schöne ſich zu einander verhalten. Anders läßt ſich auch nicht erklären, wie in der ſchönen Kunſt ſelbſt, die mit der Natur wetteifert, das Natürliche ſich von dem Idealen unterſcheidet, und welcher Werth dem Idealen im Verhält-

niſſe zum Natürlichen zugeſprochen werden muß.

Durch Anwendung der allgemeinen Aeſthetik auf Producte der Natur allein, oder auf Kunſtwerke allein, oder auf gewiſſe Arten von Kunſtwerken, entſteht eine ſpecielle Aeſthetik, die der äſthetiſchen Kritik unmittelbar zum Grunde liegt. Nur fragt ſich, welche Unterſuchungen die allgemeine Aeſthetik ſich vorbehalten, und welche ſie der ſpeciellen überlaſſen ſoll?

Genau genommen, iſt zwiſchen allgemeiner und ſpecieller Aeſthetik keine feſte Grenze möglich. Jede ſpecielle Lehre dieſer Wiſſenſchaft läßt ſich, ohne den Zuſammenhang des Ganzen zu ſtören, in die allgemeinen Unterſuchungen durch eine natürliche Reihe von Folgeſätzen verweben. Selbſt die Kritik, deren Gegenſtand das Einzelne iſt,

vereinigt ſich mit der allgemeinen Aeſthetik, wo dieſe eines Beiſpiels bedarf, um die Anwendbarkeit ihrer Lehren zu zeigen. Die logiſche Haltung der Wiſſenſchaft gewinnt bei jeder Abſonderung des Allgemeinen von dem Speciellen; aber dieſe Abſonderung bleibt doch immer in ſo fern willkürlich, als es von unſrer Wahl abhängt, dieſe oder jene Arten von Gegenſtänden in der Unterordnung des Beſondern unter das Allgemeine vor andern hervorzuheben. Die Gründe unſrer Wahl können ſich nach beſondern Zwecken richten, die gegen das Allgemeine nicht ſtreiten, aber auch aus ihm allein nicht folgen. Und ſo werde dieſes Mal eine litterariſche Aeſthetik als ſpecieller Theil der Abhandlung mit der allgemeinen Aeſthetik verbunden. Nicht, als ob alles übrige Schöne neben demjenigen, das der ſchönen Litteratur angehört, weniger in Betracht käme. Aber dem Aeſthetiker,

der nicht Künſtler iſt, darf verziehen werden, wenn er nur im Allgemeinen über diejenigen Künſte ſich erklären zu dürfen glaubt, deren Technik ein beſonderes Studium verlangt, das mit litterariſchen Beſchäftigungen in keiner unmittelbaren Verbindung ſteht. Ohne Kenntniß dieſer Technik kann man zum Beiſpiel über ein muſikaliſches Kunſtwerk, ſobald die Kritik in das Einzelne eingeht, wohl als gebildeter Dilettant urtheilen, aber nie als Kenner. Mit der Mahlerei verhält es ſich eben ſo; weniger mit der Plaſtik. Die ſchöne Architektur hat vollends ihr eigenes Lexikon von Kunſtwörtern, deren Bedeutung zum Theil die Aeſthetik gar nicht angeht. Aber die ſchöne Litteratur ſteht ſchon dadurch, daß ſie Litteratur iſt, mit allen wiſſenſchaftlichen Studien in engerer Verbindung. Die Technik der Poeſie liegt zum Theil ſchon in der Grammatik. Ueber poetiſche und

die mit der Poeſie verwandten Geiſteswerke kann der Aeſthetiker, ohne ſelbſt Dichter zu ſeyn, entſcheidend urtheilen, wenn er Gefühl genug für poetiſche Schönheit hat, und wenn er die Grundſätze, nach denen er urtheilt, auf die allgemeinen Geſetze des Schönen zurückzuführen verſteht.

Erſter Theil.

Allgemeine Aeſthetik.

Allgemeine Aeſthetik.

Erſte Abtheilung.

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunſt.

I.

Analyſe des äſthetiſchen Gefühls.

Gefühl nennen wir den Zuſtand unſrer ſelbſt, der aller Wahrnehmung, unſrer ſelbſt ſowohl, als einer Außenwelt, zum Grunde liegt. Durch die Wahrnehmung einer Außenwelt wird dieſer ſubjective Zuſtand objectiv zu einer Empfindung. Wie die Empfin-

dung objectiv entſtehe, ob durch Eindrücke, die ein für ſich beſtehendes Außending auf unſre Sinne macht, oder durch productive Kraft des empfindenden Weſens ſelbſt, kümmert uns nicht, wenn wir die Empfindungen nur als Facta des Bewußtſeyns mit dem bloßen Gefühle vergleichen wollen, das ſich durch Verbindung mit der Wahrnehmung in eine Empfindung verwandelt. Wohl aber müſſen wir, um über das Gefühl und die Empfindung des Schönen richtig zu urtheilen, auf den Antheil achten, den das Gefühl überhaupt an der Entwickelung und Bildung unſers geiſtigen Daſeyns nimmt. Ohne Mitwirkung des Gefühls können wir überhaupt weder denken, noch handeln. Jeder Gedanke, jede Handlung, wirkt wieder beſonders auf das Gefühl zurück. Was nur irgend zu unſerm geiſtigen Daſeyn gehört, fließt in dem Gefühle, ohne das wir weder wären, noch von uns und der Welt etwas wüßten, wie in einer einzigen Lebensthätigkeit zuſammen. So mancherlei Formen

des menſchlichen Daſeyns, ſo mancherlei Gefühle giebt es. Wie der Menſch, ſo ſeine Gefühle. Wer auf das Gefühl eines Menſchen wirken kann, wie er es wünſcht, der macht gewöhnlich aus dem Menſchen, was er will. Darum iſt frühe und nie vernachläſſigte Cultur des Gefühls von entſcheidender Wichtigkeit für das ganze Leben. Und da alle Gefühle ſich vereinigen in Einem Gefühle unſers menſchlichen Daſeyns, ſo muß, was auch das Schöne ſey, die Entwickelung und Cultur des Gefühls für das Schöne oder, objectiv geſprochen, die Empfindung des Schönen unfehlbar dazu beitragen, die ganze Denkart eines Menſchen und ſeinen Charakter zu beſtimmen. Iſt dieſe Wirkung, im Ganzen wenigſtens, gut, das heißt, der Beſtimmung des Menſchen gemäß, ſo kann auch eine äſthetiſche Erziehung der Menſchheit, wie Schiller ſie idealiſirt hat, kein unfruchtbarer Traum ſeyn.

Aber wie entdecken wir unter der unendlichen Mannigfaltigkeit von Gefühlen, deren die menſchliche Natur fähig iſt, das Eigenthümliche des äſthetiſchen Gefühls, wie wir es, ohne vor dem Pleonasmus der Etymologie zu erſchrecken, in Ermangelung eines andern Ausdrucks nennen?

Alle menſchlichen Gefühle, ſo verſchieden, oder verwandt ſie auch ſeyn mögen, fallen unter zwei Hauptclaſſen. Sie ſind entweder phyſiſche Gefühle, oder geiſtige. Wir fragen hier nicht, ob ohne Mitwirkung des Organismus ein Empfinden überhaupt möglich iſt. Wir verlangen eben ſo wenig, zu wiſſen, wie die Sinnlichkeit, als Gegentheil der Vernunft, alle Empfindungen in ſich vereinigt. Wir nehmen die Gefühle, wie ſie in unſerm Bewußtſeyn ſich darbieten. Da unterſcheiden wir denn leicht Gefühle, die ohne alle Mitwirkung der Denkkraft entſtehen können, und die deßwegen die menſchliche Na-

tur mit der thieriſchen theilt, von den höhern oder überthieriſchen Gefühlen, an deren Entſtehung die Denkkraft unverkennbaren Antheil hat. Dieſe Gefühle dürfen wir geiſtige, jene phyſiſche nennen. Das äſthetiſche Gefühl muß alſo entweder ein phyſiſches, oder ein geiſtiges Gefühl ſeyn, oder gemiſcht aus beiden.

Gehörte das äſthetiſche Gefühl zu den phyſiſchen Gefühlen, ſo könnte allenfalls der Schmecker ganz Recht haben, dem ein Gericht, oder ein Glas Wein, ſchön ſchmeckt, wie er es nennt; und eine Blume könnte auch wohl einem Thiere ſchön riechen. Aber mit dem Wahren und Guten hätte dann das Schöne nichts gemein. Es gäbe keine ideale Schönheit, keine Schönheit der Seele, keinen ſchönen Gedanken. Und doch läßt ſich nicht bezweifeln, daß die Sinne an dem Gefühle des Schönen einen merklichen Antheil haben, wo dieſes Gefühl den Geſetzen eines Sinnes folgen muß. Wer kann Schön-

heit der Farben anders empfinden als nach den Geſetzen der phyſiſchen Einrichtung des Auges? Wie verſtärkt der blos ſinnliche Reiz einer ſchönen Melodie ihre Wirkung, auch wenn er das wahrhaft Muſikaliſche in der Empfindung nicht hervorbringt!

Die geiſtigen Gefühle, deren unſre Natur fähig iſt, laſſen ſich wieder unter drei Abtheilungen bringen. Sie ſind ſämmtlich entweder theoretiſchen, oder praktiſchen Urſprungs, und behalten nicht ſelten einen entſchieden theoretiſchen, oder praktiſchen Charakter, oder ſie entſpringen aus einer Ahndung des Unendlichen, das für die Vernunft in jeder Hinſicht das Höchſte iſt. Denn alles, was ſich in der menſchlichen Seele ereignet, bezieht ſich urſprünglich entweder auf ein Erkennen, oder auf ein Wollen. Beide Beziehungen fallen zuſammen, wo der endliche Geiſt zu dem Unendlichen hinaufblickt. Alle Geſetze des Erkennens vereinigen ſich in der Idee des

Wah=

Wahren, alle Geſetze des vernünftigen Wollens in der Idee des Guten. Ueber dem Wahren und Guten, ſofern beides getrennt ſeyn kann, liegt nur das Göttliche, das iſt, das Unendliche in ſeiner ganzen Fülle. Alle geiſtigen Gefühle ſind deßwegen urſprünglich entweder intellectuell, oder moraliſch, oder religiös.

Intellectuell wollen wir die geiſtigen Gefühle nennen, deren Jeder ſich bewußt wird, wenn er den Einfluß wahrnimmt, den der Verſtand auf das Gefühlsvermögen hat. Jedes Intereſſe für Wahrheit iſt ein intellectuelles Gefühl. So entſtehen Ueberzeugung und Zweifel durch Denken; und wenn auch nicht Jedermann aus dem höchſten Intereſſe für Wahrheit die Freuden der Ueberzeugung nnd die Noth des Zweifels kennt, ſo iſt doch wohl keine menſchliche Seele ohne irgend ein Wohlgefallen am Wahren. Daher die Luſt des Wiſſens. Man begreift gern; man erräth

gern, wär' es auch nur eine Charade. Sollte nun wohl, fragen wir, das Wohlgefallen, das wir am Schönen finden, mit dem Wohlgefallen am Wahren gleichen Urſprungs ſeyn? Sollte das äſthetiſche Gefühl, wie Kant es wollte, aus einer beſondern Function der Urtheilskraft erklärt werden müſſen? Wenn wir auch nicht bezweifeln, daß das Schöne mit dem Wahren nahe verwandt iſt, und ebendeßwegen mit dem Zweckmäßigen, das der Verſtand erkennt, auf mehr als Eine Art zuſammenhängt, ſo könnte doch wohl zum Gefühle des Schönen überhaupt gar Vieles gehören, das auch dem Herzen nicht gleichgültig, alſo moraliſchen Urſprungs, und durchaus mehr, als eine bloße Wirkung der Reflexion iſt. Mag auch das Regelmäßige, das Wohlgeordnete, und überhaupt das mit ſich ſelbſt Uebereinſtimmende unter gewiſſen Bedingungen zu den Elementen des Schönen zu zählen ſeyn; wird ſich darum das Schöne in jeder Hinſicht unter einen jener Begriffe ſtellen

laſſen? Der ſollte zum Beiſpiel die Schönheit eines Trauerſpiels von Sophokles ganz empfinden, wer durch den Eindruck, den es im Ganzen auf ihn macht, nur zum Wohlgefallen an irgend einer Zweckmäßigkeit, oder Ordnung, die ſich in der Erfindung und Ausführung zeigt, und nicht zu etwas Höherem geſtimmt, nicht zugleich im Gefühle dieſes Höheren innig bewegt und gerührt wird? Und dieſe Bewegung und Rührung ſollte, wie Kant es will, mit dem reinen Gefühle des Schönen und dem ſo genannten reinen Geſchmacksurtheile nichts gemein haben?

Den Intellectualiſten unter den Aeſthetikern ſtehen die Moraliſten gegenüber, die in dem Gefühle des Schönen nur eine Modification des moraliſchen Gefühls wahrnehmen wollen. Was ihre Lehren von einer gewiſſen Seite empfiehlt, iſt zum Theil eine unverkennbare Aehnlichkeit zwiſchen dem äſthetiſchen Wohlgefallen

und der moraliſchen Billigung, wo dieſe mit jenem nicht ſtreitet, zum Theil auch das Zuſammentreffen ſo manches äſthetiſchen Effects mit den Regungen des Mitgefühls, das, wenn auch an ſich ohne moraliſchen Werth, doch dem guten Herzen nicht fremd iſt. Von der Sittenlehre der Stoiker an, die vorzugsweiſe ſchön nennt, was der Würde des Menſchen gemäß iſt, hat ſich dieſe Vorſtellungsart durch die Syſteme Shaftesbury's und der Aeſthetiker aus der ſchottiſchen Schule bis zu einer der neueſten Anſichten der Sittlichkeit unter mancherlei Abänderungen fortgezogen. Aber liegt denn nicht zuweilen die moraliſche Billigung mit der rein äſthetiſchen in offenbarem Streite? Wenn wir uns auch erlauben wollen, das Gefühl, das den moraliſchen Urtheilen vorangeht, ſittlichen Geſchmack zu nennen; wird durch dieſes Wort die Gefahr äſthetiſcher Sitten aufgehoben, die ſelbſt Schiller anerkannt hat, der doch wohl wußte, was ſchön iſt? Iſt

daſs ein Gefühl des Schönen, was gebietend aus unſerm Buſen ſpricht und uns an ein Geſetz erinnert, das Erfüllung ſtrenger Pflichten fordert? Beziehen ſich die Geſetze der Empfindung des Schönen auf ein Thun und Laſſen? Schließt jede Bereitwilligkeit, der Pflicht ein Opfer zu bringen, ein heiteres Wohlgefallen an dieſem Opfer in ſich? Und wo bliebe der achtungswürdige Menſch, welcher der ganzen Herrlichkeit der ſchönen Kunſt nicht eher einen Werth zugeſtehen will, bis ihr ihm bewieſen habt, wozu ſie wohl nütze?

Wie das Intereſſe für das Schöne mit den religiöſen Gefühlen ſich vereinigt, hat die Welt längſt gewußt. Nur da that die ſchöne Kunſt Wunder, wo ſie mit einem Glauben im Bunde ſtand, der eine Anſchauung des Ueberirdiſchen und Göttlichen ſuchte. Aber hat die Kunſt überall dieſe Wunder gethan, wo frommer Glaube nicht fehlte? Hat es nicht unter den religiöſen

Rigoriſten auch Bilderſtürmer gegeben, und giebt es ihrer nicht noch, die von der wahren Andacht alles entfernt halten wollen, was die Phantaſie begeiſtert? Und wenn wir auch einen ſolchen Rigorismus für eine Ausartung des religiöſen Gefühls anſehen dürfen; iſt nicht das Gefühl der **Ueberzeugung**, das die Religion in ſich ſchließt, durchaus verſchieden von dem **Wohlgefallen**, das dem äſthetiſchen Intereſſe zum Grunde liegt?

Es ſcheint uns alſo nichts übrig zu bleiben, als, das äſthetiſche Gefühl für eine **gemiſchte**, aus phyſiſchen, intellectuellen, moraliſchen, und religiöſen Gefühlen zuſammengeſetzte Regung des Gefühlsvermögens zu halten. Aber was hätten wir mit dieſer Anſicht gewonnen? Sie riefe uns dieſelben Fragen und Zweifel zurück, die uns nicht erlaubten, dieſes Gefühl weder phyſiologiſch zu erklären, noch es aus einem theoretiſchen, oder praktiſchen, oder religiöſen Intereſſe abzuleiten.

Doch warum wollen wir länger zwiſchen Meinungen ſchwanken, deren Vergleichung unter einander uns nur warnen kann, das äſthetiſche Gefühl nicht anzuſehen für etwas, das es nicht iſt? Was es wirklich iſt, kann uns nur eine freie Beobachtung unſrer ſelbſt und der Eindrücke lehren, von denen unſre Seele bewegt wird, wenn ein Meiſterwerk der ſchönen Kunſt, ein Werk, über deſſen Werth die Stimme der Kenner ſeit Jahrhunderten entſchieden hat, zum Beiſpiel die Statüe des vaticaniſchen Apoll, oder ein Gemählde von Raphael, oder ein Trauerſpiel von Sophokles, wahrhaft äſthetiſch auf uns wirkt. Dieſe Kunſtwerke gefallen uns, kann man ſagen. Aber was iſt damit geſagt? Denn daß das Schöne gefällt, hat noch niemand bezweifelt. Aber wie unendlich vieles kann uns gefallen, das darum noch nicht ſchön iſt! Es gefällt uns auf eine geiſtige Art, kann man hinzuſetzen. Damit iſt ſchon etwas gewonnen, ungeachtet ſich, wo ein Gegenſtand auch

dem Auge gefällt, ohne Zweifel immer irgend ein phyſiſches Intereſſe in das geiſtige einmiſcht. Wollen wir aber bei dem geiſtigen Wohlgefallen im Allgemeinen ſtehen bleiben, ſo müſſen wir auch das Wahre, das Gute, und das Göttliche ſchlechthin ſchön nennen. Nun intereſſirt uns aber ein Kunſtwerk äſthetiſch, nicht, weil wir etwas daraus lernen, oder zu lernen hoffen; auch nicht alle Mal, weil es die moraliſchen Gefühle der Liebe und Achtung in uns aufregt; noch weniger ſpricht aus ihm unmittelbar ein moraliſches Geſetz, eine abſolute Regel des Thuns und Laſſens; und an religiöſes Intereſſe iſt bei dem Eindrucke, den wir von einem ſchönen Kunſtwerke empfangen, in unzähligen Fällen gar nicht zu denken. Was kann das alſo nun für ein Gefühl ſeyn, das weder aus einem phyſiſchen, noch unmittelbar aus einem wiſſenſchaftlichen, oder moraliſchen, oder religiöſen Intereſſe entſpringt, noch dadurch begreiflicher wird, daß wir es uns nur als

ein gemiſchtes Gefühl denken? Es iſt nichts anders und kann nichts anders ſeyn, als das urſprüngliche Menſchengefühl, oder, mit einem andern Worte, das menſchliche Urgefühl, in welchem ſich noch kein beſonderes geiſtiges Intereſſe von dem andern, und ſelbſt das geiſtige Intereſſe überhaupt noch nicht ſcharf von dem phyſiſchen geſchieden hat; ein Gefühl, in welchem die menſchliche Natur wie ein ungetheiltes Ganzes wirkt, und der denkende Geiſt, indem er ſich über die Animalität erhebt, doch noch keine andere Richtung nimmt, als geradezu auf dasjenige, was ihn, den Geſetzen ſeines geiſtigen Daſeyns überhaupt gemäß, unmittelbar anzieht, feſſelt, erfreuet, oder auch wohl zur Begeiſterung hinreißt. Natürlich aber neigt ſich das rein äſthetiſche Intereſſe bald mehr zu dem wiſſenſchaftlichen, bald mehr zu dem moraliſchen, oder auch zu dem religiöſen.

Hoffentlich wird Niemand eine Erklärung geſucht oder gezwungen nennen, deren Wahrheit jeder Augenblick beſtätigen kann, und die mit einem Male alle die Fragen beantwortet, die uns vorher in den Weg traten. Aber man verwechſelt gewöhnlich das äſthetiſche Gefühl in ſeiner Urſprünglichkeit mit dem ſchon gebildeten, oder verbildeten äſthetiſchen Geſchmacke. Das äſthetiſche Gefühl in ſeiner Urſprünglichkeit iſt nur ein unbeſtimmtes, im geiſtigen Daſeyn unmittelbar gegründetes Intereſſe. Wo dieſes Intereſſe fehlt, da hat der Menſch gar keinen äſthetiſchen Geſchmack, weder einen guten, noch einen ſchlechten. Das Schöne iſt ihm gleichgültig; es iſt für ihn gar nicht vorhanden. So iſt es nicht vorhanden für den Wilden, deſſen Gedanken und Gefühle noch in roher Sinnlichkeit verſunken ſind; denn das äſthetiſche Intereſſe iſt geiſtig, nicht phyſiſch; es ſetzt voraus, daß ein geiſtiges Bedürfniß über das animaliſche herrſcht. Es iſt nicht vorhanden auch

für den gebildeten Geiſt, der durch die erſten Eindrücke, die er von ſeinen Umgebungen empfing, ſogleich eine einſeitige Richtung erhielt. Schon im Keime wird es, wenn gleich nicht immer, doch gewöhnlich, erſtickt, wo die Noth den Menſchen dringt, ſeine ganze Aufmerkſamkeit auf die Befriedigung animaliſcher Bedürfniſſe zu wenden; und das ſind doch die Bedürfniſſe, auf die ſich in der gemeinen Sprache vorzugsweiſe der Begriff des Nutzens bezieht. Eben ſo kann das äſthetiſche Gefühl erſtickt werden durch eine einſeitige moraliſche Bildung, und ſelbſt durch einen vorwaltenden Wiſſenstrieb. Wollt ihr aber ſehen, wie das äſthetiſche Gefühl, als menſchliches Urgefühl, ſelbſt in ſeiner Rohheit wirkt, ſo ſchauet nur den Spielen der Kinder zu, oder ſehet, wie das rohe Volk ſich hindrängt zu Schauſpielen, die ihm behagen, wenn es denn auch nur Thierhetzen, oder Hahnenkämpfe, wären, und wie eben dieſes Volk Dinge, die ihm gar kein Schauſpiel ſeyn ſollten,

Unglücksfälle und Hinrichtungen, äſthetiſch angafft. Vorzüglich äußert ſich das unbeſtimmte äſthetiſche Intereſſe überhaupt in der Neigung zu der Art von eigentlichen Spielen, die den Geiſt beſchäftigen, aber weder wiſſenſchaftliche Unterhaltung geben, noch unmittelbar das Herz angehen. Aus der urſprünglichen Verwandtſchaft zwiſchen ſolchen Spielen und der ſchönen Kunſt erklärt ſich auch, wie es gekommen iſt, daß die Ausübung einiger ſchönen Künſte noch immer in der Sprache des gemeinen Lebens ein Spiel genannt wird. Der größte Tonkünſtler muß, wie der Fiedler bei Volksgelagen, von ſich ſagen laſſen, daß er dieſes, oder jenes Inſtrument ſpiele.

Das unbeſtimmte äſthetiſche Gefühl, das noch lange nicht Geſchmack iſt, äußert ſich auch wohl als eine bloße Ahndung des Schönen. Wer wird Geſchmack finden an einer Landſchaft in der Zwiſchenzeit zwiſchen dem Winter und dem Frühling, wenn der

ſchmelzende Schnee nur noch hier und da fleckweiſe unter ſchmutzigem Grau auf den ſcheckigen Feldern liegt, die Bäume, wie dürre Reiſer, blätterlos ſtehen, nirgends noch ein friſches Grün ſich zeigt, nirgends eine Blume? Einen Hypochondriſten allenfalls, oder einen Erzſonderling, aber auch ſonſt niemand, könnte eine ſolche Landſchaft anziehen. Aber die wärmere Luft, die den Frühling verkündigt, dringe belebend in die Bruſt des Beobachters dieſer gewiß nicht ſchönen Natur; die Sonne lächle ihn an; die Luft ſey heiter. Was wird er empfinden, wenn er, gerade nicht mit andern Gedanken beſchäftigt, empfänglich für das Schöne iſt, das ihm nirgends erſcheint, ſo weit er umherſchauet? Ein Vorgefühl des wiederkehrenden Lebens der Natur wird ihn ergreifen, und in dieſem Gefühle wird er ſich ſeines menſchlichen Daſeyns freuen. Seine Gedanken und Empfindungen werden harmoniſch in einander zerfließen. Ohne gerade an eine beſte Welt und an einen Gott zu denken,

wird ſein Geiſt zu etwas Ueberirdiſchem emporſtreben, als ſollte er dorthin die erwachende Natur mit ſich hinauftragen. Ob er jemals dieſe Gefühle poetiſch, oder auf eine andere Art künſtleriſch ausdrücken wird, thut nichts zur Sache. Es kann ihm alles äſthetiſche Kunſttalent fehlen. Aber in einer Stimmung wird er ſeyn, die wahrhaft äſthetiſch iſt, und aus der, unter den nöthigen Bedingungen, gar wohl ein treffliches Gedicht oder anderes ſchöne Kunſtwerk hervorgehen könnte. Ohne dieſe oder eine ihr ähnliche Stimmung gäbe es keine äſthetiſche Begeiſterung des Künſtlers.

III.

Geſchmack wird aus dem unbeſtimmten äſthetiſchen Gefühle, wenn es, ähnlich dem moraliſchen, aber ohne alle Beziehung auf ein Thun und Laſſen, und deßwegen weſentlich von dem moraliſchen Gefühle verſchieden, eine Wahl des Einen vor dem Andern, und eine Art von Billigung dieſer Wahl in ſich ſchließt. Der Geſchmack

wirkt nicht immer kritiſch; aber ſobald der Verſtand das entſcheidende Gefühl zu rechtfertigen anfängt, geht dieſes Gefühl in ein Urtheil über, und die Kritik ſtellt ſich ein. Auch der ſchlechteſte Geſchmack weiß gewöhnlich ſich vor ſich ſelbſt zu rechtfertigen durch eine Art von Kritik. Was der gute Geſchmack wählt, iſt das Schöne. Aber was iſt denn nun dieſes? Hier geht die Theorie von der Analyſe des unbeſtimmten äſthetiſchen Gefühls zu der beſtimmten Idee des Schönen über.

II.

Von der Idee des Schönen.

Nur der iſt eines richtigen Begriffs vom Schönen fähig, wer das Schöne empfinden kann; und nur der kann es empfinden, wer nicht unfähig iſt, mit dem äſthetiſchen Intereſſe, das wir eben näher kennen gelernt haben, einen beſtimmten Gegenſtand zu er=

greifen. Wie die Idee des Wahren ſich verhält zu den erſten Regungen des Wiſſenstriebes in einem noch unſichern Gefühle; wie die Idee des Guten ſich verhält zu dem moraliſchen Gefühle, ſo lange auch dieſes, noch unſicher und ſchwankend, das wahrhaft Gute leicht verwechſelt mit dem Schein-Guten; wie endlich die Idee des Göttlichen ſich bezieht auf das noch unbeſtimmte religiöſe Gefühl; eben ſo ruhet die Idee des Schönen, wenn ſie im Bewußtſeyn unſrer ſelbſt und der Außenwelt erwacht, auf dem menſchlichen Urgefühle, in welchem noch kein Unterſchied iſt zwiſchen dem wiſſenſchaftlichen, dem praktiſchen, und dem religiöſen Intereſſe. Aber jede dieſer Ideen ſchließt eine gewiſſe Geſetzmäßigkeit in ſich. Selbſt das Göttliche iſt in der Idee, durch die wir es zu einem beſtimmten Bewußtſeyn bringen, einer Geſetzmäßigkeit unterworfen, ohne die es nach menſchlichen Begriffen nicht das Vollkommene wäre. Die Anerkennung einer Geſetzmäßigkeit aber kann nicht in

einem

einem unbeſtimmten Intereſſe gegründet ſeyn. Wir kennen unmittelbar nur Naturgeſetze und Geſetze, die der Geiſtesthätigkeit ſelbſt einwohnen. Uebereinſtimmung mit irgend einem Geſetze der Natur, oder mit Geſetzen der Geiſtesthätigkeit, die aber tiefer in einer überirdiſchen Ordnung der Dinge gegründet ſeyn können, iſt der Canon aller menſchlichen Begriffe vom Wahren und Guten. Uebereinſtimmung mit einem ſolchen Geſetze ſchwebt uns auch ſchon dunkel vor, wenn der erwachende und unſichere Geſchmack etwas ſucht, woran er feſt halte, um ſich zu ſichern und, wo es nöthig ſeyn ſollte, zu rechtfertigen gegen den Vorwurf, ein ſchlechter Geſchmack zu ſeyn. Wie alſo auch die Idee des Schönen entſpringen mag; das unbeſtimmte äſthetiſche Gefühl, auf dem ſie ruhet, kann nicht ihre Wurzel ſeyn. Sie ſchlägt aber ihre Wurzel in dieſen Boden; und wo der Boden fehlt, kann ſie weder keimen, noch wachſen.

Auf irgend eine Uebereinſtimmung mit einem Geſetze der Natur, oder der Geiſtesthätigkeit, muß alſo die Idee des Schönen gegründet ſeyn. Nur dann wird der Geſchmack unbedingt gut im äſthetiſchen Sinne heißen dürfen, wenn das äſthetiſche Intereſſe auf eine ähnliche Art mit einem Geſetze der Natur, oder der Geiſtesthätigkeit übereinſtimmt, wie die Wahrheit eines Urtheils und die moraliſche Güte einer Handlung erkannt werden in ihrer Uebereinſtimmung mit einem jener Geſetze.

Was könnte es denn nun wohl für ein Geſetz ſeyn, das ſich unmittelbar weder auf ein Wiſſen bezieht, noch auf ein Handeln, noch auf einen religiöſen Glauben? Es kann kein anderes ſeyn, als das Geſetz einer harmoniſchen Thätigkeit aller geiſtigen Kräfte und eines freien Emporſtrebens zu dem Unendlichen, das kein Sinn erreicht. In dem Bewußtſeyn eines ſolchen, wenn auch noch ſo dunkel,

dem Verſtande vorſchwebenden Geſetzes des geiſtigen Daſeyns erkennen wir die äſthetiſche Beſtimmung des Menſchen. Der Menſch iſt nicht geboren, um immer zu lernen; nicht, um immer Pflichten zu üben mit dem ſtrengen Bewußtſeyn, daß er jeden Augenblick nur ſeine Schuldigkeit thue. Noch weniger iſt der Menſch geboren, um unabläſſig an Gott und göttliche Dinge zu denken. Der Umkreis der menſchlichen Beſtimmung ſchließt auch die äſthetiſche Bildung in ſich. Dieſe Bildung fängt an, wo das menſchliche Urgefühl, das ſich als unbeſtimmtes äſthetiſches Intereſſe äußert, weder unterdrückt, noch ausgeartet iſt, aber in den glücklichen Augenblicken eines unverbotenen Genuſſes der Freuden eines geiſtigen Daſeyns übereinſtimmt mit den in der menſchlichen Natur gegründeten Bedingungen der Möglichkeit einer Harmonie der geiſtigen Kräfte, zu der ſich dann jenes freie, noch nicht eigentlich religiöſe und überhaupt durch keine beſonderen Rückſichten be-

ſchränkte Emporſtreben zu dem Unendlichen geſellt. Was wir alſo in einem ſolchen und keinem andern Genuſſe der Freuden unſers geiſtigen Daſeyns empfinden, das iſt ſchön in der Empfindung ſelbſt. Es iſt ſchön im Gedanken, wenn wir es denken. Schön ſind die Gegenſtände, die, wenn ſie in ein beſtimmtes äſthetiſches Verhältniß zu uns treten, dieſe Empfindung erwecken und unterhalten.

Aber welches ſind denn nun jene Geſetze der harmoniſchen Thätigkeit unſrer geiſtigen Kräfte und des freien Emporſtrebens zum Unendlichen? Dieß zu zeigen, iſt eben das Geſchäft der Aeſthetik. Der allgemeine Begriff vom Schönen ſchließt die Geſetze des Schönen in ſich. Aber um genauer zu wiſſen, was ſchön iſt, müſſen wir in unſern eignen Buſen greifen, in unſrer eignen geiſtigen Natur die Geſetze entdecken, auf die ſich in beſtimmten Verhältniſſen der Geſchmack und das äſthetiſche Urtheil be=

ziehen. Aus einem allgemeinen Begriffe allein laſſen ſich dieſe Geſetze eben deßwegen nicht deduciren, weil der allgemeine Begriff vom Schönen ſelbſt auf dieſen Geſetzen beruhet. Aber ſie laſſen ſich auch nicht deduciren ohne den allgemeinen Begriff. Wer dieſen nicht gefaßt hat, der wird durch andere Begriffe verführt, im Schönen etwas zu ſuchen, das er ſelbſt durch falſche Abſtraction hineinlegt. Wer aber den Begriff vom Schönen im Allgemeinen richtig gefaßt hat, der wird jedes Geſetz des Schönen, ſo wie es ihm klar wird, in dem allgemeinen Begriffe wieder erkennen.

Das Schöne im Allgemeinen iſt alſo, wie alles Allgemeine, ein bloßer Begriff, eine abſtracte Vorſtellung, die nur im Verſtande eine Heimath hat, alſo durchaus kein Ding an ſich oder ein Weſen. Aber dieſer Begriff iſt objectiv; er beziehet ſich nicht auf eine zufällige Vorſtellungsart; er iſt gültig für alle denkende und empfindende

Naturen, die der Norm ihres geiſtigen Daſeyns gemäß einen Gegenſtand mit äſthetiſchem Intereſſe ergreifen. Unſtreitig hängt in der menſchlichen Natur das geiſtige Daſeyn mit dem phyſiſchen durch den Organismus auf eine ſolche Art zuſammen, daß wir durch keinen Sinn etwas als ſchön empfinden können, wenn es nicht auch der phyſiſchen Norm eines menſchlichen Daſeyns gemäß iſt. Es giebt alſo, wie ſich von ſelbſt verſteht, keine mahleriſche Schönheit für den Blinden, keine muſikaliſche für den Tauben. Daraus folgt denn allerdings, daß das Schöne auch für höhere Naturen bedingt ſeyn muß durch die beſondere Norm ihres höheren Daſeyns, und daß nicht für alle denkende und empfindende Weſen Alles genau auf dieſelbe Art ſchön ſeyn kann. Aber dieß ändert nichts an der Objectivität des Schönheitsbegriffes im Allgemeinen. Und wer ſagt uns denn, daß nicht allen Normen des geiſtigen Daſeyns im Univerſum eine Alles umfaſſende Norm zum Grunde

liegt, die auf verſchiedenen Stufen nur verſchieden modificirt iſt?

Aber, fragt man mit Recht, wie kann das eine Erklärung des Schönen im Allgemeinen heißen, was, um ganz verſtanden zu werden, das noch weiter zu Erklärende, nämlich die Geſetze, auf die der Begriff des Schönen hinweiſet, ſchon als bekannt vorausſetzt? Hier iſt gerade der Punkt, von welchem die meiſten Irrungen ausgehen. Nach einer Definition des Schönen ſieht man ſich um. Definiren laſſen ſich aber nur allgemeine Begriffe, deren Inhalt mit wenigen Worten durch ein beſtimmtes Urtheil erſchöpft werden kann. Der allgemeine Begriff des Schönen läßt ſich nicht nur nicht mit wenigen Worten erſchöpfen; er kann nicht einmal zu den völlig klaren Begriffen gezählt werden. Er iſt auch keiner der Begriffe, bei deren Anwendung auf Gegenſtände, die ihnen entſprechen, kein Fehlgriff möglich iſt. Denn Schönheit im

Allgemeinen iſt keine genau beſtimmbare Eigenſchaft irgend eines Dinges; ſie beruhet auf gewiſſen Verhältniſſen einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Eigenſchaften der Dinge zu einem an ſich unbeſtimmten Geiſteszuſtande. Wenn dieſer unbeſtimmte Geiſteszuſtand ſich in einen beſtimmten verwandelt durch einen Gegenſtand, der uns unmittelbar dadurch intereſſirt, daß er unſre Geiſteskräfte harmoniſch beſchäftigt und ein freies Emporſtreben zum Unendlichen in uns erregt, ſo iſt dieſer Gegenſtand ſchön in ſeiner Art. Ob etwas außer uns ſchön iſt, erkennen wir alſo zuletzt nur pſychologiſch in uns. Daher entſcheidet auch immer der Effect über den Werth eines ſchönen Kunſtwerks. Nur fragt ſich, von welcher Art der Effect iſt. Aber wie und unter welchen Bedingungen werden unſre Geiſteskräfte äſthetiſch und zugleich wahrhaft harmoniſch beſchäftigt? Wie unterſcheiden wir mit Sicherheit ein äſthetiſch freies Emporſtreben zum Unendlichen von einem

wiſſenſchaftlichen, oder beſtimmt moraliſchen, oder religiöſen Intereſſe? Auf dieſe Fragen läßt ſich im Allgemeinen nur ſo ſchwankend und unbefriedigend antworten, daß die äſthetiſchen Begriffe, wenn man ſie auf dieſe Art im Allgemeinen weiter erklären will, nur noch verworrener werden.

Da erſt fängt das Schöne an, dem Verſtande klarer ſich zu zeigen, wo man es auflöſet in ſeine Elemente. So wollen wir dasjenige nennen, was nicht fehlen darf, wenn ein Gegenſtand für ſchön im ganzen Sinne des Worts gelten ſoll. Aber nichts Einzelnes iſt ſchön im ganzen Sinne des Worts. Verwechſelung der Elemente des Schönen mit dem Schönen im Allgemeinen iſt der zweite Hauptfehler der bisherigen Theorien. In jeder Art von Schönheit iſt entweder das eine, oder das andere Element des Schönen vorherrſchend; oder wir nennen auch jedes Element des Schönen ſchon an ſich eine Art von Schönheit, zum

Beiſpiel in der Kunſt das Geiſtreiche, das Ausdrucksvolle, das Elegante. Allen Elementen des Schönen liegt zum Grunde eine innere Harmonie oder äſthetiſche Einheit im Mannigfaltigen. Nur glaube man ja nicht, den Schlüſſel zur Aeſthetik gefunden zu haben, wenn man Einheit im Mannigfaltigen überhaupt für den Grundbegriff des Schönen anſieht. Denn was die Einheit im Mannigfaltigen äſthetiſch macht und ſie eben dadurch von jeder bloß techniſchen, oder wiſſenſchaftlichen, oder moraliſchen, und jeder andern Art von Einheit unterſcheidet, iſt eben ihre Beziehung auf jene Harmonie der Geiſteskräfte, die in uns der wahren Empfindung des Schönen zum Grunde liegt.

Aber der allgemeine Begriff, den ſich der kalte Verſtand vom Schönen macht, reicht auch bei weitem nicht an die höhere Idee von abſoluter Schönheit. Dieſe in ihrer Art myſtiſche, aber keinesweges

träumeriſche Idee entſpringt aus der directen Beziehung aller relativen Begriffe, die wir uns von dieſer oder jener Schönheit machen mögen, auf das Abſolute, das nirgends erſcheint, und doch von der Vernunft als unbedingt nothwendig geſetzt wird, damit überhaupt etwas Relatives gedacht werden könne. Alle wirklich erkennbare Schönheit iſt relativ. Wenn ſie auch in gewiſſer Hinſicht nichts zu wünſchen übrig läßt, ſo kann ſie doch, um eben in dieſer Hinſicht vollendet zu ſeyn, nichts in ſich aufnehmen, was auf eine ganz andre Art ſchön iſt. So kann zum Beiſpiel nicht nur ein muſikaliſches Kunſtwerk nicht zugleich mahleriſch-ſchön ſeyn; auch in den Grenzen einer oder der andern ſchönen Kunſt kann eine beſtimmte Art von Kunſtwerken die andere nicht erſetzen; die dramatiſche Schönheit eines Gedichts wird immer weſentlich verſchieden bleiben von der epiſchen; und keine Art von poetiſcher Schönheit kann ganz die Stelle der andern vertreten. Ja ſelbſt da, wo ein

Kunſtwerk in ſeiner Art vollendet erſcheint, wird am Ende die unerbittliche Kritik, wenn auch keinen Fehler, doch dieſen oder jenen Mangel entdecken, der hätte vermieden werden können, wenn menſchliche Kunſt etwas abſolut Vollkommenes hervorbringen könnte. Der große Künſtler, der dieſes fühlt, wird gerade ſich ſelbſt am ſchwerſten und am wenigſten Genüge thun. Immer wird ihm etwas Vollendeteres vorſchweben, wenn er gleich nicht einmal ſich ſelbſt deutlich zu ſagen weiß, worin dieſes Vollendetere beſtehen ſoll. Was er fühlt, wenn er ſich ſelbſt Genüge thun möchte, begeiſtert ſeine Phantaſie: aber auch die Phantaſie vermag nicht, dieſes Unausſprechliche zu einem beſtimmten Bilde zu geſtalten. So verliert ſich die abſolute Schönheit in dem Unendlichen, das iſt in dem Abſoluten ſelbſt, das wir in dieſer Beziehung, wo es alle Geſtaltung in Bildern und ſelbſt die logiſche Form klarer Begriffe verſchmäht, unendlich nennen. Nun gehört, wie wir oben ſahen, irgend ein

freies Emporſtreben zum Unendlichen zu den Bedingungen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen in der ganzen Bedeutung des Worts. Daher verliert ſich alle beſtimmte Schönheit in einer unbeſtimmten, ſobald der äſthetiſch bewegte Geiſt über die Schranken und Grenzen, die in jeder Anſchauung und jeder klaren Erkenntniß das Wirkliche umgeben, hinausblickt.

Von der Idee der abſoluten Schönheit müſſen wir ausgehen, um das oft beſprochene Verhältniß des Schönen zum Vollkommenen richtig zu faſſen. Denn jede Vorſtellung, die wir uns von irgend einer Vollkommenheit machen, bezieht ſich, wenn auch in noch ſo weiter Entfernung, auf das Abſolute. Vollkommen iſt, was in jeder Hinſicht vollendet iſt, ohne irgend einen Fehler oder Mangel. Aber nichts Endliches und Beſchränktes kann in jeder Hinſicht ohne Mangel ſeyn; denn es mangelt ihm immer eben dasjenige, in Beziehung auf welches

es endlich und beſchränkt iſt. Die einzig wahre Vollkommenheit iſt die abſolute, die nur dem Weſen zukommen kann, das erhaben iſt über alle Verhältniſſe, wir mögen es nennen mit welchem Nahmen wir wollen. Relative Vollkommenheit iſt nur Annäherung zur abſoluten in irgend einer Hinſicht. Nennen wir aber, um den Begriff zu erweitern, vollkommen im relativen Sinne auch alles, was in ſeiner Art ſo zweckmäßig iſt, als es in Beziehung auf einen beliebigen Zweck ſeyn ſoll, ſo zerſtört der Begriff der Vollkommenheit ſich ſelbſt, ſobald die Vernunft den beliebig gewählten Zweck verwirft, und dafür einen andern ſetzt, der jenen aufhebt. Daß nun Vollkommenheit überhaupt nicht einerlei mit Schönheit iſt, fällt zu klar in's Auge, als daß es von einem beſonnenen Aeſthetiker hätte bezweifelt werden können. Um die äſthetiſche Vollkommenheit zu unterſcheiden von der techniſchen, oder der wiſſenſchaftlichen, oder der moraliſchen, glaubte die

Baumgartenſche Schule, zu der die meiſten der älteren Aeſthetiker in Deutſchland gehörten, die Schönheit überhaupt für ſinnliche Vollkommenheit erklären zu müſſen. Aber ſinnlich, in der Bedeutung, die hier das Wort haben ſoll, das heißt, durch ſich ſelbſt empfindbar oder unmittelbar, auch ohne vorhergegangene Reflexion, für das Empfindungsvermögen vorhanden iſt überhaupt keine Vollkommenheit. Jede Empfindung des Vollkommenen ſetzt einen beſtimmten Begriff von irgend einer Vollkommenheit voraus. Eine gewiſſe Zuſammenſtimmung von Theilen zu einem Ganzen kann allerdings auch ohne vorhergegangenes Urtheil empfunden werden; aber eine ſolche Zuſammenſtimmung iſt an ſich weder Vollkommenheit, noch überall Schönheit; ſie iſt nur einer unter mehreren Beſtandtheilen des Schönen, und ſelbſt dieß nur unter Bedingungen, die noch näher zu beſtimmen ſind. Eine ſonderbare Verwechſelung des Vollkommenen mit dem Symmetriſchen, und

eine nicht weniger ſonderbare Herabſetzung der Schönheit überhaupt auf bloße Symmetrie, liegt den äſthetiſchen Vollkommenheitstheorien und den mit ihnen verwandten Ordnungstheorien zum Grunde. Daß es aber eine äſthetiſche Vollkommenheit giebt, die ſich weſentlich von der moraliſchen, der wiſſenſchaftlichen, der techniſchen, unterſcheidet, iſt nicht zu bezweifeln. Die äſthetiſche Kritik hat überall den Begriff der Vollkommenheit vor Augen. Denn jedes ſchöne Kunſtwerk ſoll ganz das ſeyn, was es in ſeiner Art ſeyn kann, ohne Fehler und Mangel. Aeſthetiſche Vollkommenheit iſt die Schönheit ſelbſt, ſo fern ſie in beſtimmten Verhältniſſen nichts zu wünſchen übrig läßt. Ehe aber die Kritik lehren kann, wie weit ſich ein Kunſtwerk der Vollkommenheit nähert, muß ſie ſchon wiſſen, was zur Schönheit eines ſolchen Kunſtwerks gehört.

Ohne die myſtiſche Idee von abſoluter Schönheit könnte nicht in der Kunſt das

Ideal=

Ideal-Schöne dem Natürlichen gegenüber treten. Aber ehe dieſer Gegenſatz zwiſchen dem Natürlichen und dem Idealen im äſthetiſchen Sinne aufgeklärt werden kann, muß ſchon das Schöne im Allgemeinen durch Expoſition ſeiner Elemente vor Mißverſtändniſſen geſichert ſeyn. Diejenige ideale Schönheit nämlich, die ſich in der Kunſt von der natürlichen Schönheit unterſcheidet, iſt eben ſo verſchieden von der myſtiſchen Idee der abſoluten Schönheit, die ſich jeder beſtimmten Darſtellung entzieht. Das Ideal-Schöne in der Kunſt erſcheint wirklich, und immer in einer beſtimmten Vereinigung mit dem Natürlichen. Aber es würde nicht erſcheinen können, wenn nicht die myſtiſche Idee von abſoluter Schönheit in beſonderer Beziehung auf eine gewiſſe Nachahmung der Natur die Seele des Künſtlers erfüllte. Wie es nun möglich wird, daß durch eine beſondere Beziehung der myſtiſchen Idee der abſoluten Schönheit auf eine gewiſſe Nachahmung der Natur das Unendliche im End-

lichen, das Ueberirdiſche im Irdiſchen, wirklich dargeſtellt erſcheint, wird ſich in der zweiten Abtheilung dieſer allgemeinen Aeſthetik zeigen. Im Anſchauen der idealen Schönheit iſt das äſthetiſche Emporſtreben zum Unendlichen durch eine gewiſſe Form, gleichſam zauberiſch, beſtimmt. Daher heißt dieſe Schönheit in der Kunſt mit Recht die höchſte. Aber auch das Natürlich-Schöne, ſowohl in der Natur ſelbſt, als in der nachahmenden Kunſt, iſt mangelhaft, wenn es die Geiſteskräfte zwar harmoniſch beſchäftigt, aber ganz und gar keine Ahndung des Unendlichen erregt. Es iſt dann gewöhnlich nur ein abgeſondertes Element des Schönen überhaupt, zum Beiſpiel ein ſchöner Umriß, oder eine ſchöne Proportion, oder eine äſthetiſche Harmonie von Farben, oder von Licht und Schatten, oder von Tönen.

Nahe verwandt mit dem Ideal-Schönen iſt das Erhabene. Was aber das Erhabene überhaupt iſt, in wie mancherlei Ver-

hältniſſen es empfunden werden kann, und wie es ſich in jedem dieſer Verhältniſſe von dem eigentlich Schönen unterſcheidet, kann nur durch eine umſtändlichere Erörterung gezeigt werden, zu der in der erſten Expoſition der Idee des Schönen kein Raum iſt. Stände das Erhabene dem Schönen contradictoriſch entgegen, ſo hätte ſich nichts ſeltſameres ereignen können, als, daß die allgemeine Theorie des Schönen faſt immer auch vom Erhabenen geſprochen hat, nicht um es aus ihrem Gebiete zu verweiſen, ſondern um ihm einen eignen Platz neben dem Schönen anzuweiſen. Will man, wie der geiſtreiche Britte Burke, das Schöne überhaupt nur in dem Lieblichen anerkennen, und das Erhabene nur in dem Grauenvollen, ſo hebt freilich das eine das andere auf. Wäre aber das Gefühl des Erhabenen nicht äſthetiſch, ſo würde es auch in der Kunſt nicht von ſo großer und tiefer Bedeutung ſeyn, wie es immer geweſen iſt. Daß das Erhabene, wie das Ideale, ſich auf das Unendliche

bezieht, wird ſich deutlich zeigen, wenn vom Erhabenen beſonders die Rede ſeyn wird. Daß aber nicht alles Ideal-Schöne zugleich erhaben iſt, läßt ſich eben ſo wenig bezweifeln. Was hätte wohl ein idealer Amor Erhabenes? Vorläufig mag über das Verhältniß des Erhabenen zum Schönen überhaupt hier nur noch die Bemerkung mitgenommen werden, daß das Erhabene von dem eigentlich Schönen immer wird unterſchieden werden müſſen, wenn ihm die innere Harmonie fehlt, die, wie wir geſehen haben, das erſte Element des Schönen iſt. Aber das unbeſtimmte äſthetiſche Intereſſe, das dem beſtimmten Gefühle des Schönen zum Grunde liegt, wird durch das Erhabene, wie durch das Schöne, erregt, nur auf eine andere Art. In dieſer Hinſicht widerſpricht es ſich nicht, den allgemeinen Begriff des Schönen ſo zu erweitern, daß er auch das Erhabene in ſich aufnimmt. Beide Gefühle, ſowohl des Erhabenen, als des eigentlich Schönen, gehören zur äſthe-

tiſchen Beſtimmung des Menſchen. Auch erfreuen wir uns unſers geiſtigen Daſeyns im Gefühle das Erhabenen, wie im Gefühle des eigentlich Schönen, wenn gleich auf eine andere, doch auf eine ähnliche Art. "Auch dieß iſt ſchön!" kann die Begeiſterung ausrufen, wenn die Elemente toben, das Meer brauſet, der Donner kracht, der Sturm heult, und der Zuſchauer, der dieſes Schauſpiel betrachtet, ſicher am Ufer ſitzend von dieſem wilden Kampfe der Naturkräfte durch die zerriſſenen Wolken zu den Sternen am ruhigen Himmel hinaufblickt. Aber wenn dieſe Art von Begeiſterung vorüber iſt, fühlen wir, wo es ihr fehlte. Harmonie ſoll im All der Dinge ſeyn! ſagen dann Gefühl und Vernunft. Nur wo auch die wildeſte Diſſonanz ſich in eine höhere Conſonanz auflöſet, iſt die Schönheit da, nach der das Ganze unſers geiſtigen Daſeyns verlangt. Das Erhabene für ſich allein iſt alſo nicht ſchön im ganzen Sinne des Worts. Es iſt auch kein Element des Schö-

nen überhaupt. Es kann nicht wohl etwas anderes ſeyn, als eine beſondere Erſcheinung des Großen, deſſen äſthetiſche, nicht mathematiſche und nicht moraliſche, Schätzung mit dem Gefühle des Schönen verwandten Urſprungs iſt.

Dem Erhabenen iſt in gewiſſer Hinſicht das Komiſche entgegengeſetzt. Aber auch dieſer Gegenſatz verlangt eine beſondere Erläuterung.

* * *

Zum Beſchluſſe dieſer allgemeinen Expoſition der Idee des Schönen iſt der paſſendſte Ort, durch eine kleine Abſchweifung in das Gebiet der Pſychologie zu zeigen, welche Geiſtes- oder Seelenkräfte an der Empfindung des Schönen den meiſten Antheil haben. Auf dieſem Wege entdecken wir zugleich das Verhältniß des Schönen zum Intereſſanten und zum Häßlichen.

Daß es keinen beſondern Schönheits- ſinn giebt, bedarf nach der vorhergegangenen Analyſe des äſthetiſchen Gefühls keines Beweiſes mehr. Aber wo das Schöne durch einen äußern Sinn wahrgenommen wird, empfindet es doch nur der innere Sinn als ſchön. Daher gehört zur Empfindung des Schönen auch Bewußtſeyn; nicht jenes theoretiſche, in welchem wir Begriffe zu Urtheilen und Schlüſſen verbinden; nicht jenes praktiſche, auf dem die Sittlichkeit ruht; ſondern das allgemeine, mit ſich ſelbſt anfangende Bewußtſeyn, das ſich ſchon der Anſchauung beigeſellt, wenn wir menſchlich, nicht thieriſch, einen Eindruck empfangen. Jeder Eindruck alſo, der das Bewußtſeyn betäubt und unterdrückt, macht uns für den Augenblick unfähig zur Empfindung des Schönen. Wie ein reiner Spiegel muß ſich der innere Sinn zu dem äußeren bei jeder Empfindung äußerer Schönheit verhalten. Innere oder rein geiſtige Schönheit wird durch den inneren Sinn allein empfunden.

Die Erinnerungskraft wirkt bei der Empfindung des Schönen nur leiſe mit; aber müßig bleibt ſie nicht. Jeder Eindruck und jede Vorſtellung wirken auf das Gedächtniß, das alle Eindrücke und Vorſtellungen in ſich aufnimmt und aufbewahrt. Jeder Augenblick unſers geiſtigen Daſeyns ruft frühere Vorſtellungen zurück, die ſich an die gegenwärtigen anſchließen. Ein ſchöner Gegenſtand erweckt, wenn er nämlich auf ein unbefangenes Gemüth wirkt, nicht nur ſolche Vorſtellungen wieder, die der Natur dieſes Gegenſtandes ähnlich ſind; er bringt auch alle dieſe Vorſtellungen in eine äſthetiſche Harmonie. Anders könnte er ja nicht als ſchön empfunden werden. Im Gefühle dieſer Harmonie verlieren ſich, ſo lange der Eindruck dauert, die Diſſonanzen des Lebens aus unſerm Bewußtſeyn. Beſonders herrſcht der Eindruck auf dieſe Art über die zurückkehrenden dunkeln Vorſtellungen, die nur von einem ſchwachen Lichte des Bewußtſeyns beleuchtet ſind. Ge=

rade auf dieſen dunkeln Hintergrund trägt die ſchöne Kunſt ihre lebhafteſten Farben auf; und ſo erheitert ſie das Leben auch dadurch, daß ſie ſelbſt den trüben Vorſtellungen, die meiſtens zu den dunkeln gehören, einen äſthetiſchen Reiz mittheilt. Auch die traurigſten Bilder der Vergangenheit erhalten etwas Erheiterndes, wenn das Gefühl des Schönen ſich zu ihnen geſellt. Da kann die Melancholie ſelbſt ſo ſchön werden, daß das Herz nichts lieber hat, als, wie es in den Oſſianiſchen Geſängen heißt, die Freude der Trauer.

Den Verſtand beſchäftigt das Schöne auf die merkwürdige Art, die Veranlaſſung zu der Meinung gegeben hat, das äſthetiſche Gefühl ſey überhaupt nur ein Reflexionsgefühl. Daß es zum Theil dieſes iſt, leidet keinen Zweifel. Alle Operationen des Verſtandes zielen darauf hin, in irgend einer Mannigfaltigkeit eine Einheit zu erkennen, und dieſer Einheit wieder eine neue

Mannigfaltigkeit unterzuordnen. Von dieſem intellectuellen Streben geht alles Räſonniren aus. Der innere Sinn empfindet dieſes Streben; und weil es unſrer geiſtigen Natur gemäß iſt, ſo erfreuet uns jeder Gegenſtand, der ihm entſpricht, ſchon durch den Eindruck, den er auf uns macht, auch ohne alles weitere, als eben dieſes intellectuelle Intereſſe. Wo nun die Theile eines Ganzen ſchon durch ſich ſelbſt ſo zuſammenſtimmen, daß das Ganze den Eindruck macht, als ob aus dem Gegenſtande ein anderer Verſtand zu dem unſern ſpräche, da erhält unſer Verſtand gewiſſermaßen geſchenkt, was er ſelbſt mühſam hervorzubringen ſtrebt. Das Ding erſcheint ohne unſer abſichtliches Zuthun gerade ſo, wie wir es in dieſer Hinſicht zu ſehen wünſchen; und je beſtimmter es uns ſo erſcheint, deſto mehr freuen wir uns des Dinges auch ohne alles weitere Intereſſe. Aber daß dieſe Einheit im Mannigfaltigen nicht immer äſthetiſch wirkt, und daß ſie ſelbſt da, wo ſie äſthe=

tiſch wirkt, nur eines unter mehreren Elementen des Schönen überhaupt iſt, ſahen wir ſchon oben. Iſt indeſſen dieſe Einheit wahrhaft äſthetiſch, ſo verliert die Empfindung nicht nur nichts durch die hinzutretenden klaren Begriffe, die uns den Eindruck verdeutlichen; ſie wird ſogar in mehreren Fällen bei der Betrachtung ſchöner Kunſtwerke durch den klaren Begriff erſt ganz entwickelt, wenn wir den Gedanken des Künſtlers richtig aufgefaßt haben, und dieſen Gedanken in jedem Theile des Ganzen um ſo beſtimmter wieder erkennen, je mehr wir das Kunſtwerk ſtudiren. Anders, als auf dieſe Art, kann man die Schönheit mancher der vorzüglichſten Kunſtwerke, zum Beiſpiel eines Gemähldes von Raphael, eben ſo wenig rein empfinden, als beurtheilen.

Aber die Hauptrolle unter den Seelenkräften, die bei der Empfindung des Schönen in Thätigkeit geſetzt werden, und zur Möglichkeit dieſer Empfindung mitwirken,

ſpielt immer die Einbildungskraft oder, wie wir ſie in dieſer Beziehung lieber nennen wollen, die Phantaſie. Die Rede iſt hier noch nicht von den ſchaffenden Functionen der Phantaſie in der Production eines ſchönen Kunſtwerks. Auch die bloße Empfindung des Schönen oder der Geſchmack, der ſich nur leidend zu verhalten ſcheint, ſchließt eine Thätigkeit der Phantaſie in ſich. Einen durchaus paſſiven Geſchmack kann es gar nicht geben. Denn die Einbildungskraft oder Imagination überhaupt iſt die einzige Vermittlerin zwiſchen den Functionen aller übrigen Seelenkräfte. Sie allein kann alle Vorſtellungen in jeder Hinſicht trennen, oder verbinden, alle Differenzen ausgleichen, alle Ebnen in Hügel verwandeln und alle Hügel ebnen. Wo ſie nur animaliſch wirkt, da vermag ſie freilich ſo vieles nicht. Aber wo ſie in Verbindung mit der Denkkraft wirkt, nicht nur als Dichtungs- und Erfindungsvermögen, ſondern überhaupt als Phantaſie oder Theil

nehmende Gedankenbildnerin; ohne deren Hülfe der Verſtand aus der Maſſe in einander fließender Vorſtellungen keinen klaren Begriff hervorlocken kann, da iſt ihr Reich unendlich. Weit über die Grenzen der Aeſthetik würden wir ausſchweifen müſſen, wenn wir dieſe pſychologiſchen Wahrheiten ganz verſtändlich machen und gegen jeden Zweifel ſichern wollten. Bleiben wir aber auch nur bei den Functionen ſtehen, die der Einbildungskraft allgemein zugeſtanden werden, ſo zeigt ſich der Antheil, den dieſe Seelenkraft an der Möglichkeit der Empfindung des Schönen hat, unverkennbar. Wie könnte das unbeſtimmte äſthetiſche Urgefühl, das der Empfindung des Schönen zum Grunde liegt, bei der Entwickelung der urſprünglichen Richtungen des geiſtigen Intereſſe ſich erhalten, wenn nicht die Phantaſie durch Aufhebung jedes getrennten Intereſſe den menſchlichen Geiſt wieder auf den erſten Standpunkt zurück führte, wo es nur Ein geiſtiges Intereſſe

giebt, das äſthetiſche nämlich? Beſorgte die Phantaſie nicht dieſes Geſchäft, das ſie allein zu beſorgen vermag, ſo würden wir unvermeidlich, ſobald der Geiſt aus der roheſten Kindheit erwacht, immer mit getrenntem wiſſenſchaftlichen, oder moraliſchen, oder religiöſen Intereſſe die Gegenſtände ergreifen müſſen. Kann doch die Phantaſie ſelbſt da, wo ſie das äſthetiſche Intereſſe wirklich behauptet, nicht hindern, daß uns das Schöne bald mehr von der intellectuellen, bald mehr von der moraliſchen, oder der religiöſen Seite intereſſirt! Der Phantaſie alſo verdanken wir vorzüglich, daß wir überhaupt einer Empfindung des Schönen fähig ſind. Wir verdanken ihr aber auch beſonders den Einklang der Gefühle in einer wirklichen Empfindung des Schönen. Die Phantaſie zieht alles zuſammen, was die Sinne, der Verſtand, und das Herz zu einer äſthetiſchen Harmonie der Vorſtellungen hergeben. Dieſe Harmonie der Vorſtellungen iſt aber gegründet in einer

Harmonie der geiſtigen Kräfte. Die Phantaſie alſo ruft das Schöne für uns ins Daſeyn, indem ſie die Vorſtellungen ſo verbindet, wie es der Harmonie aller geiſtigen Kräfte gemäß iſt. Mit vollem Rechte hat man daher auch längſt die Künſte des Schönen Künſte der Einbildungskraft genannt, da wir, ſchon um das Schöne zu empfinden, der Einbildungskraft bedürfen. Aber eben deßwegen war auch die Phantaſie von jeher eine Feindin des guten Geſchmacks, wenn ſie, anſtatt die äſthetiſchen Vorſtellungen wahrhaft harmoniſch zu verbinden, auf eine andere, zwar auch intereſſante, aber widerſinnige Art zuſammenzieht, was getrennt bleiben ſollte. So entſteht der phantaſtiſche Geſchmack, dem nichts ſeltſam genug iſt. An die Stelle des Schönen tritt dann das Seltſame mit ſeinen Zubehören, dem Gezierten und Raffinirten, dem Unnatürlichen, dem Verworrenen, und Unerhörten.

Hier zeigt ſich nun deutlich der Unterſchied zwiſchen dem wahrhaft Schönen und dem Intereſſanten im äſthetiſchen Sinne. Alles Schöne iſt auf eine beſtimmte Art intereſſant, das heißt, es intereſſirt den äſthetiſch geſtimmten Geiſt nicht als Mittel zu irgend einem Zwecke, ſondern unmittelbar durch und für ſich ſelbſt. Daher trägt jede ſchöne Kunſt ihren Zweck in ſich ſelbſt. Aber unendlich vieles kann auch für den gebildeten Geiſt äſthetiſch=intereſſant ſeyn, was darum doch nichts weniger als ſchön iſt. Das widerſinnigſte Kunſtwerk iſt intereſſant, wenn ein Talent aus ihm ſpricht, das mit lebendigem Kunſtverlangen etwas Schönes hervorzubringen ſtrebte. Unintereſſant im äſthetiſchen Sinne iſt das Triviale, das gar nichts in ſich trägt, wodurch es äſthetiſch wirken könnte. Trivial in dieſem Sinne iſt gar vieles, was für den Gelehrten, den Sittenbeobachter, den Geſchäftsmann, ein hohes Intereſſe haben kann. Was äſthetiſch wirken ſoll, muß

das

das Gefühl beſchäftigen und die Phantaſie in Thätigkeit ſetzen. Das vermögen nicht immer die vernünftigſten und beſten Gedanken. Das vermag aber gar mancher Gegenſtand, den wir moraliſch mißbilligen, und der darum doch ein unverwerflicher Gegenſtand für die ſchöne Kunſt ſeyn kann. Nur muß dann die Art, wie er von der Kunſt behandelt wird, das moraliſche Gefühl verſöhnen. Was in jeder Hinſicht das moraliſche Gefühl beleidigt, kann nicht ſchön ſeyn. Unſre geiſtige Natur ſtößt es zurück. Es iſt häßlich; [illegible]

Und ſo zeigt ſich denn bei dieſer Gelegenheit auch deutlich, was das Nicht-Schöne von dem Häßlichen überhaupt unterſcheidet. Das Häßliche läßt uns nicht gleichgültig, wie das Triviale oder Unintereſſante; es thut eine wirklich äſthetiſche Wirkung auf uns, aber eine ſolche, die der Empfindung des Schönen gerade entgegengeſetzt iſt. Schon im unbeſtimmten äſthetiſchen Gefühle

fällt das Häßliche mit dem Widrigen und Ekelhaften zuſammen. Den guten Geſchmack beleidigt es aber deſto empfindlicher, weil es auf das beſtimmteſte gegen die Bedingungen einer wirklichen Empfindung des Schönen anſtößt. Unmittelbar beleidigt das Häßliche entweder das phyſiſche Gefühl, oder das moraliſche. Aber um die Delicateſſe der Sinne iſt es eine eigene Sache. Dieſe Delicateſſe iſt ſo wandelbar und ſubjectiv, daß die Gewohnheit allein hinreicht, den phyſiſchen Ekel in Wohlgefallen zu verkehren. Von der andern Seite kann ſinnliche Ueberverfeinerung, beſonders wenn ſie einſeitig iſt, ihre Zöglinge ſo verwöhnen, daß ſie ſich mit Ekel von Gegenſtänden wegwenden, bei denen eine geſunde Natur nur Mitleid fühlt. Welcher Sophokles dürfte in unſern Tagen dem Publicum zumuthen, ihm dafür zu danken, daß er den leidenden, tief gekränkten Philoktet auf dem Theater laut jammern ließe über den unendlichen Schmerz ſeiner eiternden, vom Gifte der

lernäiſchen Schlange brennenden Wunden? Das hochgebildete Publicum zu Athen nahm keinen äſthetiſchen Anſtoß an dieſer Darſtellung, in welcher der phyſiſche Schmerz dem tragiſchen Pathos zur Unterlage dient. Aber mit Menſchenblute ſpielen zu ſehen, wie in den römiſchen Gladiatorkämpfen, der Lieblingsergötzung eines Publicums, unter dem ſich doch auch hochgebildete Mitglieder befanden, war nicht nach griechiſchem Geſchmacke. Zuweilen zeigt ſich die Phantaſie in ſolchen Dingen nachgiebiger, als die Sinne. Wenn Ugolino mit ſeinen Kindern in einer poetiſchen Erzählung den ſchauderhaften Hungerstod ſtirbt, laſſen wir es uns gefallen. Auch in einem dramatiſchen Gedichte läßt es ſich allenfalls ohne Widerwillen leſen. Aber dieſen Ugolino mit ſeinen Kindern auf dem Theater verhungern zu ſehen, wer mag es ertragen? Und geſchundene Märtyrer in einem Gemählde ſollten keine Beleidigung der Kunſt ſeyn?

Was das moraliſche Gefühl unmittelbar zurückſtößt, iſt weit häßlicher noch, als, was die Sinne beleidigt. Aber wie wandelbar, wie beſtechlich iſt die menſchliche Natur auch von dieſer Seite! Der äſthetiſche Cynismus weiß nur gar zu gut, wie vieles er darauf wagen darf, den Geſchmack für ſich zu gewinnen, wenn er ſich mit dem komiſchen Witze befreundet. Wer dem komiſchen Witze, ſo wie er nun einmal geartet iſt, alle unſauberen Scherze verbietet, ſcheint ihm eine klöſterliche Diät vorzuſchreiben, bei der er verkümmern muß. Wie es kommt, daß ſo viele Blumen des Witzes von jeher auf Miſtbeeten gezogen wurden, kann hier nicht unterſucht werden. Das Obſcöne an ſich iſt und bleibt häßlich. Es zerreißt den ſchönen Schleier, den das moraliſche Zartgefühl um die phyſiſche Wohlluſt gewebt hat. Aber der komiſche Witz giebt ſeinen Gegenſtänden ein ganz neues äſthetiſches Intereſſe durch die Form, in die er ſie kleidet. Wie es ſich damit verhält,

muß in der beſondern Expoſition des Ko=
miſchen genauer gezeigt werden.

III.

Von den Elementen des Schönen.

Elemente des Schönen ſind, um es noch ein Mal zu ſagen, die im Schönen ſelbſt enthaltenen Bedingungen ſeiner Möglichkeit, oder, ſo weit der Ausdruck für paſſend gelten kann, die urſprünglichen Beſtandtheile der Schönheit. Wo eines dieſer Elemente fehlt, da iſt die Schönheit mangelhaft. Weil aber in endlichen Dingen überhaupt nichts abſolut Vollkommenes iſt, ſo nehmen wir bereitwillig jedes Element des Schönen ſchon für eine Art von Schönheit an.

Genau dieſe Elemente zu verzeichnen, iſt ſchon deßwegen unmöglich, weil ihre theoretiſche Anerkennung ſich in Gefühlen ver=

liert, die der Verſtand nie ganz durchdringt. Unterſcheiden laſſen ſich aber doch die beſondern Elemente des Kunſtſchönen von den Elementen des Schönen überhaupt. Nur von dieſen, den Elementen des Schönen überhaupt, ſoll hier zuerſt die Rede ſeyn. Wie viel ihrer ſeyn mögen, mag immerhin die Frage bleiben. Aber innere Harmonie, Ausdruck, und Grazie dürfen, wo etwas im ganzen Sinne des Worts für ſchön gelten ſoll, nicht fehlen.

1.

Von der inneren Harmonie.

Was uns äſthetiſch intereſſirt, muß in ſich ſelbſt harmoniſch ſeyn, wenn es ein harmoniſches Gefühl der Geiſteskräfte und der aus ihnen entſpringenden Vorſtellungen in uns erregen ſoll. Was dieſes Gefühl nicht erregt, iſt nicht ſchön. Was uns durch innere Harmonie äſthetiſch intereſſirt, wird, wenn gleich unrichtig, doch gewöhnlich, ſchon für ſich allein und ſogar vor=

zugsweiſe ſchön genannt. Da nun, wie wir geſehen haben, nichts ſchön iſt, was nicht unmittelbar, indem es empfunden wird, durch einen äſthetiſchen Reiz die Phantaſie beſchäftigt, ſo iſt auch ein himmelweiter Unterſchied zwiſchen der Einheit im Mannigfaltigen, die nur der Verſtand erkennt, und der Harmonie, die uns äſthetiſch, nicht wiſſenſchaftlich, nicht moraliſch, auch nicht techniſch in Beziehung auf einen zweckmäßigen Mechanismus, intereſſirt. Wir nennen ſie innere, nicht äußere, Harmonie, um auszudrücken, daß ſie als ein Inbegriff von Verhältniſſen empfunden wird, die, nicht in Beziehung auf etwas außer ihnen, mit dem ſie harmoniren, ſondern in ſich ſelbſt harmoniſch ſind nach irgend einem in ihnen ſelbſt liegenden Princip der Einheit. Ob aber dieſe Verhältniſſe zur innern Natur eines Gegenſtandes gehören, oder nur zum Aeußeren ſeiner Erſcheinung, iſt gleichgültig. Aus der ſchönen Erſcheinung kann die höchſte

Schönheit der Seele ſprechen. Ja, das geiſtigſte Schöne kann von der Poeſie dargeſtellt werden, als ſchaueten wir in die innerſten Tiefen der Seele. Aber ſehr oft iſt die Harmonie, die wir äſthetiſch empfinden, beſchränkt auf einen ſchönen Inbegriff von Verhältniſſen in der äußeren Erſcheinung der Dinge.

Die Summe der Verhältniſſe, die das beſtimmte Vorhandenſeyn eines Dinges in ſich ſchließt, iſt die *Form* dieſes Dinges, in der philoſophiſchen Bedeutung des Worts. Schön iſt eine Form, wenn ſie durch innere Harmonie den aufmerkenden Geiſt äſthetiſch anzieht. *Reine Schönheit der Form* können wir diejenige Schönheit nennen, die auf die Form allein beſchränkt iſt, und die von den äſthetiſchen *Formaliſten* für die einzig wahre Schönheit angeſehen wird. Kommt aber zu der ſchönen Form nicht etwas hinzu, das uns noch auf eine andere Art äſthetiſch intereſſirt, indem es

Gedanken und Gefühle erweckt, die von dem Intereſſe für die bloße Form verſchieden ſind, ſo iſt die ſchöne Form kalt. Da zeigt ſich unverkennbar, daß ſie zwar ein Element des Schönen, aber lange nicht die Schönheit ſelbſt iſt.

Nicht immer läßt ſich die Schönheit der Formen auf ein beſtimmbares Verhältniß der Theile zu einem Ganzen zurückführen. Wo die innere Harmonie oder Schönheit der Form in beſtimmbaren Verhältniſſen von Theilen zu einem Ganzen gegründet iſt, da heißt ſie Symmetrie oder, weil in der Baukunſt dieſe Art von Schönheit faſt die einzige iſt, architektoniſche Schönheit. Aber auch da, wo kein Ganzes, als ſolches, äſthetiſch vorhanden iſt, zum Beiſpiel bei abgeſonderten ſchönen Umriſſen, oder bei vereinzelten muſikaliſchen Conſonanzen, iſt eine innere Harmonie vorhanden, die wir unmittelbar empfinden, ſo wie wir den ſchönen Umriß ſehen, die ſchöne

Annäherung der Töne zu einem Accorde hören.

Aber wie mangelhaft alle Theorie iſt, die von den Geſetzen der äſthetiſchen Harmonie befriedigende Rechenſchaft geben will, und wie vieles in dieſer Hinſicht die Kritik dem Gefühle überlaſſen muß, das ſie weiter nicht erklären kann, zeigt die Analyſe der verſchiedenen Arten von ſchönen Formen. Alle äußere Schönheit der Formen, die wir durch die Sinne wahrnehmen, richtet ſie nach dem Organismus dieſer Sinne. Mögen ſich nun immerhin die Verhältniſſe, die wir auf dieſe Art als ſchön empfinden, ſogar mathematiſch beſtimmen laſſen, ſo wird doch durch dieſe mathematiſche Beſtimmung nicht im mindeſten aufgeklärt, warum gerade dieſe und keine anderen Verhältniſſe es ſind, die in ihrer Einwirkung auf das Gefühl unſre Geiſteskräfte ſo beſchäftigen, daß wir ſie ſchön finden müſſen. Aber wenn gewiſſe Verhälniſſe wirklich ſchön ſind, ſo

wird immer das entſcheidende Urtheil über ihren äſthetiſchen Werth dem Geſchmacke derer überlaſſen bleiben müſſen, deren ganze Bildung mit ausgezeichnetem Glücke eine äſthetiſche Richtung genommen hat. Daraus erklärt ſich, warum in den zeichnenden und plaſtiſchen Künſten und in der Baukunſt die Umriſſe und Proportionen, die der grie-chiſche Geſchmack auf der höchſten Stufe ſeiner Cultur auswählte, auch für die neuere Kunſt muſterhaft in ihrer Art ſind, und für ſchön in vorzüglichem Sinne gelten wer-den, ſo lange überhaupt guter Geſchmack beſteht. Das Gefühl, nicht die Berechnung, entſcheidet für dieſe Verhältniſſe. Kein Volk der Welt iſt jemals im Ganzen ſo äſthetiſch gebildet geweſen, als die Griechen. Wenn denn auch die griechiſche Kunſt bei weitem nicht alle Schönheit der Formen erſchöpft hat, ſo hat doch gewiß nicht aus Nachahmungsſucht der Geſchmack der neue-ren Nationen in den zeichnenden und pla-ſtiſchen Künſten und auch in der Baukunſt

den griechiſcher Muſtern gehuldigt. Je gebildeter der Geſchmack der neueren Zeiten im Ganzen wurde, deſto mehr neigte er ſich in dieſer Hinſicht von ſelbſt zu dem griechiſchen, auch wo er mit Recht noch andere Formen neben den griechiſchen für ſchön gelten ließ.

Die ſchönen Formen, die ſämmtlich auf innerer Harmonie beruhen, laſſen ſich auf zwei Claſſen zurückführen. Sie ſind entweder rein geiſtig, oder phyſiſch und geiſtig zugleich.

1. Phyſiſch und geiſtig empfinden wir die optiſche Harmonie. Was das Auge verſchmäht, kann auch dem inneren Sinne nicht durch Vermittelung des Geſichtsſinnes gefallen. Welchen beſtimmteren Einfluß aber die Geſetze des phyſiſchen Sehens auf den äſthetiſchen Reiz optiſcher Formen haben, verbirgt ſich im Innern des Organismus. Von unendlicher Mannigfaltigkeit iſt dieſer

Reiz. Daher mag es gekommen ſeyn, daß die Sprache des gemeinen Lebens, wenn von Schönheit ohne nähere Bezeichnung die Rede iſt, faſt immer zuerſt an Gegenſtände erinnert, die für das Auge ſchön ſind.

Das Auge freuet ſich des Reizes der Farben. Was in dieſem Reize nur phyſiſch iſt, geht die Aeſthetik um ſo weniger an, da es ſich meiſtens nach individuellen Beſchaffenheiten der Organe, oder nach den ſehr wandelbaren Beziehungen der Farben auf einen individuellen Gemüthszuſtand richtet. So wechſeln die Lieblingsfarben, ſelbſt da, wo die Vorliebe zu gewiſſen Farben nicht ein Werk der Gewohnheit, oder gar der Ziererei iſt, zuweilen mit dem Alter, oder mit Lieblingserinnerungen, die ſich mannigfaltig verändern. Die Farbenharmonie aber, das eigentliche Colorit, ſteht, wie die muſikaliſche Harmonie, unter den Geſetzen der Einheit, nach denen die Eindrücke aus einander hervorgehen und

ſich gegenſeitig auf einander beziehen. Wie in der muſikaliſchen Harmonie die Töne in einander verklingen, ſo zerfließen im Colorite die Farben. Ein vollendetes Colorit, zum Beiſpiel ein tizianiſches, ſcheint beinahe alle Farben harmoniſch in einen einzigen Grundton aufzulöſen. Der rohe, oder verdorbene Geſchmack liebt dafür in den Farbenverbindungen das grell Abſtechende, Bunte, und Blendende. In den äſthetiſchen Effect des Colorits und überhaupt der Verhältniſſe der Farben zu einander miſcht ſich aber auch der allgemein bekannte und keinesweges nur individuelle, wenn gleich unſichere Einfluß der Farben, beſonders in Verbindung mit den Lichtern und Schatten, auf diejenigen Gefühle, die zur moraliſchen Natur des Menſchen gehören. Die weiße und die ſchwarze Farbe haben unter gewiſſen Bedingungen beide etwas Feierliches und Ernſtes, beſonders aber die ſchwarze. Ein weißer Bogen Papier wirkt ſelbſt auf die Wilden als ein Zeichen fried=

licher Annäherung. Das reine Luftblau des unbewölkten Himmels entwölkt auch das Gemüth. Ein rother Himmel, wie ganz anders würde er auf unſre Stimmung wirken! Auf dieſe Art kann die Harmonie der Farben durch den äſthetiſchen Eindruck in eine höhere Harmonie übergehen, die nur dem inneren Sinne, nicht dem Auge, empfindbar iſt.

Eben ſo verhält es ſich mit dem ſchönen Helldunkel oder der Harmonie der Lichter und Schatten. Welche Magie dadurch hervorgebracht werden kann, auch wo die beleuchteten Gegenſtände an ſich ohne äſthetiſchen Werth ſind, zeigen einige bewundernswürdige Gemählde niederländiſcher Meiſter. Aber wie dieſe optiſch bezaubernde Harmonie auch in eine höhere übergehen kann, die bis zum Gefühle des Göttlichen begeiſtert, hat beſonders der Pinſel Correggio's bewieſen.

Den geringſten Antheil ſcheint das phyſiſche Sehen an den Reizen der ſchönen Umriſſe zu haben. Denn es läßt ſich nicht wohl eine Urſache denken, warum das Auge nach den organiſchen Geſetzen ſeines Baues von gewiſſen einfachen Umriſſen angenehmer, als von andern, afficirt werden ſollte, vorausgeſetzt, daß es jeden dieſer Umriſſe mit gleicher Klarheit und Leichtigkeit überſchauet. Die Klarheit und Leichtigkeit der optiſchen Wahrnehmung iſt es aber nicht, was uns beſtimmt, gewiſſe Umriſſe ſchön, andere gleichgültig, andere häßlich zu finden. In den Verhältniſſen jedes Theils einer Linie zu jedem andern ihrer Theile liegt dieſe merkwürdige Vereinigung der geometriſchen Reflexion mit einem äſthetiſchen Intereſſe. Geometriſche Verhältniſſe empfindet nur der innere Sinn, auch wo das Auge ſein Geſchäftsträger iſt. Sollen dieſe Verhältniſſe als ſchön empfunden werden, ſo müſſen ſie in ſich ſelbſt harmoniſch zuſammen ſtimmen, und dieſe innere Harmonie muß als

Element

Element des Schönen unſre Geiſteskräfte harmoniſch beſchäftigen. Nun bildet aber nach rein geometriſcher Anſicht in jeder regelmäßigen Figur jeder Theil mit den übrigen Theilen ein Ganzes, das in dieſen Beziehungen den Verſtand befriedigt, und in der geometriſchen Anſchauung einen angenehmen Eindruck macht. Auch Fragmente einer regelmäßigen Figur gefallen uns auf dieſe Art geometriſch, die Figur mag zu den geradlinigten, oder zu den krummlinigten gehören. Wäre alſo jede geometriſch regelmäßige Figur eine ſchöne, ſo wäre der Schlüſſel zur Schönheit der Umriſſe bald gefunden. Und allerdings ſind gewiſſe ſchöne Umriſſe in geometriſch regelmäßigen Figuren gegründet. Aber bei weitem die meiſten geometriſch regelmäßigen Figuren haben weder äſthetiſchen Werth, noch Unwerth. Sie gefallen uns auf eine ganz andere Art, als, nach Geſetzen des Schönen. Der zarteſte Reiz der ſchönen Umriſſe fängt erſt da an, wo durch ſanfte Biegungen alle beſtimmtere

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Beziehung der Linien auf geometriſche Regelmäßigkeit aufgehoben erſcheint. Mögen wir auch, mit Hogarth, alle dieſe Biegungen auf eine Wellenlinie und eine Schlangenlinie zurückführen zu können glauben, ſo giebt es doch auch Wellenlinien und Schlangenlinien, die nichts weniger als ſchön ſind. Was iſt es denn alſo eigentlich, was gewiſſe Umriſſe ſchön macht? Unſtreitig eine verſteckte Beziehung auf geometriſche Regelmäßigkeit von einer gewiſſen Art. Denn die äſthetiſche Einheit muß in der geometriſchen Reflexion auf irgend eine Art mit der geometriſchen Einheit zuſammen fallen, weil die Geſetze der Wahrnehmung einander nicht ſelbſt aufheben können, die Wahrnehmung ſey geometriſch, oder äſthetiſch. Aber von welcher Art die geometriſche Regelmäßigkeit ſeyn muß, um äſthetiſch zu intereſſiren, und in welchen Verhältniſſen die Biegungen einer Linie vom Regelmäßigen in das Unregelmäßige übergehen müſſen, wenn der höchſte Reiz ſchöner

Umriſſe entſtehen ſoll, wird ſchwerlich je=
mals mit mathematiſcher Beſtimmtheit aus=
gedrückt, und eben ſo wenig äſthetiſch de=
monſtrirt werden können. So viel iſt ge=
wiß, daß die Phantaſie das geometriſche
Intereſſe in ein äſthetiſches verwandeln muß,
wenn ein Umriß als ſchön empfunden wer=
den ſoll. Die Phantaſie ſtrebt in der äſthe=
tiſchen Empfindung immer, wenn auch noch
ſo unmerklich, nach dem Unendlichen,
aber auch zugleich nach Einheit und Vol=
lendung. Geradlinigte Figuren können
alſo an ſich nicht ſchön ſeyn, weil die ge=
rade Linie, die in's Unendliche fortzuſtreben
ſcheint, bei der Entſtehung der Winkel ab=
bricht, als ob ihr Gewalt geſchähe. Mit
den ſphäriſchen Winkeln verhält es ſich in
dieſer Hinſicht eben ſo. Alles Eckige iſt
nicht nur an ſich ohne Schönheit; es ſtört
ſogar zuweilen auf das empfindlichſte das
Gefühl des Schönen, beſonders bei eckigen
Bewegungen, die ein Leben ausdrücken ſol=
len. Da zeigt ſich auffallend, wie das Ge=

fühl des Schönen mit dem organiſchen Le-
bensproceſſe zuſammenwirkt; denn das or-
ganiſche Leben arbeitet immer in das
Runde bildend. Durch ſymmetriſche Verbin-
dung mehrerer Figuren zu einem Ganzen,
beſonders in der Baukunſt, entſteht eine
andere Art von Schönheit, in der die ge-
raden Linien eine treffliche Wirkung thun,
nicht durch ſich ſelbſt, ſondern durch den
Reiz der Proportionen. Aber auch da, wo
die geradlinigten Figuren als proportionirte
Theile eines ſymmetriſchen Ganzen die Wir-
kung des Schönen nicht verfehlen ſollen,
müſſen, der Regel nach, ſo wohl ſie ſelbſt,
als das ſymmetriſche Ganze, zu der Art
von Figuren gehören, deren Ecken von einer
krummlinigten Figur umſchloſſen werden
können; und unter dieſen krummlinigten
Figuren dienen wieder nur der vollkommene
Zirkel und die Ellipſe zur Grundlage
der architektoniſchen Symmetrie. Das
Oval, in andern Beziehungen ſchöner, als
die Ellipſe, kann nur eine verſchobene ge-

radlinigte Figur umſchließen; alles Verſchobene aber iſt unſymmetriſch. Es bleiben alſo nur zwei geradlinigte Figuren übrig, von denen die architektoniſche Symmetrie ausgeht: das vollkommene Quadrat, als Repräſentant des Zirkels, und das regelmäßige Oblongum, als Repräſentant der Ellipſe. Das Oblongum aber behauptet wieder einen entſchiedenen Vorrang vor dem Quadrate, weil es eine Mannigfaltigkeit der Proportionen in ſich ſchließt, die dem Quadrate fehlt; und doch darf es nicht zu ſchmal werden, das heißt, ſich nicht zu weit von dem Quadrat entfernen, weil es ſonſt wieder in eine bloße Linie überzugehen ſcheint, und dadurch den äſthetiſchen Effect zerſtört. So ſicher entſcheidet der Geſchmack nach geometriſch-äſthetiſchen Geſetzen, von denen er ſich gewöhnlich keine Rechenſchaft zu geben weiß. Nun ſetze man aber einmal anſtatt des Quadrats die einfachſte der regelmäßigen geradlinigten Figuren, den Triangel, und denke ſich ein dreiecki-

ges Gebäude mit dreieckigen Thüren und Fenſtern. Warum hat ſich die Baukunſt, auch in ihrer Rohheit, oder Verwilderung, noch nicht bis zu dieſer ungeheuern Geſchmackloſigkeit verirrt? Weil nur die Phantaſie eines Verrückten dem Dreiecke einen ſchönen Effect abzutrotzen verſuchen könnte. Denn wenn ſich gleich um jeden Triangel ein Zirkel beſchreiben läßt, ſo iſt doch der Triangel, als die einfachſte der geradlinigten Figuren, am weiteſten von der Zirkelform entfernt, genau in denſelben Verhältniſſen, wie das regelmäßige, vom Zirkel umſchloſſene Vieleck, je mehr Ecken es erhält, um ſo ähnlicher dem Zirkel wird. Aber welche Ellipſe, und welches Oblongum der Canon der Schönheit unter den Ellipſen und Oblongen iſt, wer vermag es zu demonſtriren? Bis auf einen gewiſſen Grad muß die Länge einer Figur die Breite weit übertreffen, wenn das Schlanke entſtehen ſoll, das für ein gebildetes Auge einen unendlichen Reiz hat, wir mögen eine ſchlanke Säule betrachten,

oder den blühenden Wuchs eines ſchlanken Jünglings und Mädchens. Geht aber das Verhältniß der Länge zur Breite über einen gewiſſen Punkt hinaus, ſo wird die lange Figur zu einer Stange, die man eine verdickte gerade Linie nennen möchte. Mehrere ganz dünne Stangen dieſer Art an einem klumpigen, krummlinig widrigen Körper befeſtigt, ſind der Typus der ekelhaften Geſtalt einer Spinne. Aber welche Verhältniſſe bilden nun wieder genau das Klumpige, das der gute Geſchmack zurückſtößt? Gewiß iſt, daß auch die krummen Linien erſt da den höchſten äſthetiſchen Reiz erhalten, wo etwas Schlankes in ihnen liegt. Da hat die Phantaſie die unendliche Aufgabe vor ſich, nicht die Quadratur des Zirkels zu finden, wohl aber den ewigen Widerſtreit des Geraden und des Krummen gleichſam aufzulöſen in einem ſchönen Gefühle. Da fängt die Schönheit der unendlichen Menge von ſanften Biegungen an, die das gebildete Auge entzücken, die aber noch kein

Mathematiker auf eine regelmäßige Figur reducirt hat, ob ſie gleich alle in Schlangen- und Wellenlinien gegründet zu ſeyn ſcheinen. Unübertrefflich iſt in dieſer Linienſchönheit die griechiſche Kunſt.

Wie die Schönheit der Umriſſe verwandt iſt mit der Symmetrie oder der Schönheit der Proportionen, die der innere Sinn durch das Auge empfindet, haben wir eben geſehen. Die eigentliche Wirkung der Symmetrie ſetzt aber immer ein Ganzes voraus, deſſen Theile wieder, jeder für ſich, als ein kleineres Ganzes erſcheinen. Wollen wir nun errathen, warum gewiſſe Proportionen in dieſer Verbindung als ſchön empfunden werden, ſo müſſen wir doch wieder auf gebogene Umriſſe zurückkommen, welche die Phantaſie um das Ganze und um jeden Theil dieſes Ganzen zieht. Denn Regelmäßigkeit der Proportionen iſt zwar nothwendig zu dieſer Art von Schönheit, aber bei weitem nicht hinreichend zu ihr.

Eine Spinne, ein Froſch, können nach ihrem natürlichen Typus eben ſo regelmäßig geſtaltet ſeyn, als ein ſchlankes Reh, oder ein ſchöner Menſch. Ein Gebäude kann nach den geſchmackloſeſten Proportionen vollkommen regelmäßig in das Auge fallen. Zur Regelmäßigkeit der Proportionen wird nichts weiter erfordert, als, daß die Theile, die in gleichem Verhältniſſe zum Ganzen ſtehen, einander gleichen, und daß überhaupt Gleiches mit Gleichem, ſowohl der Größe, als der Entfernung nach, ein Ganzes bilde. Daraus folgt das bekannte Geſetz der Symmetrie: Wo keine Gleichheit der Theile Statt findet, weil gewiſſe Theile in einem beſtimmten Ganzen nur Ein Mal vorkommen, da muß jeder dieſer Theile einen Platz einnehmen, dem im Verhältniſſe zum Ganzen kein gleicher Platz entſpricht, alſo in der ſenkrechten Mittellinie des Ganzen. Nach dieſem Geſetze bildet die Natur die regelmäßigen organiſchen Körper. Nicht um die Natur nachzuahmen, ſondern um des guten

Geſchmacks willen auch in der Verbindung willkührlicher Formen, befolgt die Architektur dieſelbe Regel. Bei der Ausſchmückung des Inneren eines Gebäudes, zum Beiſpiel durch elegante Mobilien, zeigt ſich in dieſer Hinſicht ſchon das Bedürfniß einer gewiſſen Unregelmäßigkeit in der Regelmäßigkeit ſelbſt. Keineswegs ſchön, wohl aber lächerlich nimmt ſich eine Anordnung aus, nach welcher jede Wand gleichſam ſich ſelbſt in der gegenüber ſtehenden beſpiegelt, ſo daß zum Beiſpiel einem Bilde ein ähnliches genau von derſelben Größe gegenüber hängt, oder zwei völlig gleiche Tiſche, oder andere Mobilien, einander gegenüber ſtehen. Der Reiz der Regelmäßigkeit der Proportionen iſt überhaupt und an ſich nur logiſch und mathematiſch, aber nicht äſthetiſch. Ein regelmäßiges Gebäude ſteht wie ein anſchauliches Syſtem vor uns da. Aber der Geſchmack verlangt mehr, als ein logiſches Wohlgefallen. Mathematiſch genau laſſen ſich gewiſſe Proportionen beſtimmen, beſon=

ders in der Baukunſt, denen der gute Geſchmack getreu bleiben muß, nachdem er ſie entdeckt hat; aber keine Mathematik konnte die Entdeckung dieſer ſchönen Proportionen herbeiführen. Was die ſchönen Proportionen von den trivialen, oder gar häßlichen, äſthetiſch, nicht logiſch, nicht mathematiſch, unterſcheidet, ſagt die Kritik aus, wenn ſie den ein Mal ergriffenen Maßſtab feſthält, den das Gefühl erfinden mußte. Bewundernswürdig iſt die Feinheit und Genauigkeit, mit der das Gefühl dieſe Verhältniſſe ordnet. Darum haben die Architekten umſonſt ihre Phantaſie erſchöpft, um die Proportionen der längſt erfundenen architektoniſchen Säulenordnungen zu vervollkommnen. Das Ziel iſt erreicht. Wer weiter ſtrebt, fällt in das Geſchmackloſe zurück. Aber erklären läßt ſich dasjenige, was die ſchöne Symmetrie von bloßer Regelmäßigkeit der Proportionen unterſcheidet, nicht weiter, als durch Zurückweiſung auf die Quadrate und Oblongen, und die ihnen

zum Grunde liegenden Zirkel und Ellipſen, von denen die Schönheit der Umriſſe abhängt. Daher trennt ſich die Symmetrie in geradlinigten Verhältniſſen nie von rechtwinkligen Figuren. Nichts widerſtreitet ihr ſo auffallend, als das Schiefe. Aber wie die Phantaſie nun weiter verfährt, wenn ſie nach denſelben Geſetzen, die die Schönheit der Umriſſe beſtimmen, mehrere Figuren ſymmetriſch verbindet, verbirgt ſich, wie es ſcheint, in einem der Theorie unzugänglichen Zuſammenfallen von dunkeln Vorſtellungen.

2. Die plaſtiſche Harmonie ſteht mit der optiſchen unter gleichen Geſetzen, ſo weit der Taſtungsſinn ähnlicher Wahrnehmungen, wie der Geſichtsſinn, fähig iſt. Eigentlich ſollte die taſtende Hand, nicht das Auge, die Eindrücke empfangen, die wir plaſtiſch empfinden. Aber die Einrichtung der menſchlichen Natur bringt mit ſich, daß der Taſtungsſinn um ſo ungebildeter bleibt, je voll=

kommener ihn in ſeinen äſthetiſchen Functionen der Geſichtsſinn repräſentirt. Durch einen nothwendigen Mechanismus des Sehens verwandeln ſich die Flächen vor unſern Augen in palpable Körper, obgleich das Auge im Grunde nur Flächen wahrnimmt. Auf dieſe Art wird uns der Taſtungsſinn zur Entwickelung des Gefühls des Schönen beinähe entbehrlich. Die ſchönen plaſtiſchen Abrundungen, der reizende Contour, erſcheinen uns optiſch, als ob wir ſie angriffen. Nur über das Weiche der plaſtiſchen Biegungen kann die leiſe über den Contour hingleitende Hand zuweilen beſſere Auskunft geben, als das Auge. Die plaſtiſchen Proportionen oder palpabel-ſymmetriſchen Verhältniſſe kann die Hand gar nicht faſſen. Einer beſondern Theorie aller dieſer plaſtiſchen Verhältniſſe bedarf es in der Aeſthetik nicht, da ſie genau mit den optiſchen übereinſtimmen.

3. Die akuſtiſche oder muſikaliſche Harmonie wird bekanntlich vorzugsweiſe Harmonie genannt. Und mit Recht. Denn in keiner Art von äſthetiſchen Verhältniſſen läßt ſich die intereſſante Mannigfaltigkeit ſo genau auf eine beſtimmte Einheit zurückführen, als in der muſikaliſchen Schönheit. Aber die Theorie dieſer Verhältniſſe der Conſonanzen zu einem Grundtone, und der harmoniſchen Fortſchreitung conſonirender Töne in einer Reihe von Tacten, iſt kein Theil der allgemeinen Aeſthetik. Wer darüber unterrichtet ſeyn will, muß den Generalbaß, einen Theil der muſikaliſchen Technik, ſtudiren. Durch den Generalbaß lernen wir mit mathematiſcher Genauigkeit die Geſetze kennen, nach denen eine Reihe von Tönen ein muſikaliſches Ganzes bildet, indem ein Accord ſich aus dem andern entwickelt. Aber was der muſikaliſchen Einheit den äſthetiſchen Charakter giebt, der auch in dieſen Verhältniſſen, wie in den optiſchen, ſehr verſchieden iſt von einer bloß

mathematiſchen Regelmäßigkeit, wird ſich aus den Principien des Generalbaſſes ſchwerlich jemals ganz erklären laſſen. Warum conſoniren in der Octave zwei unmittelbar zuſammen grenzende Töne, wenn einer nach dem andern gehört wird? Warum diſſoniren ſie, wenn ſie zuſammenfallen in einer muſikaliſchen Secunde? Warum macht die Terze einen andern äſthetiſchen Eindruck, als die Sexte? Dieſe und andere Fragen befriedigend zu beantworten, möchte wohl nur dann möglich ſeyn, wenn wir tiefer, als die Theorie bis jetzt es vermocht hat, in den Organismus des Gehörs eindringen und dort die Geſetze entdecken könnten, nach denen der innere Sinn, der Sinn des Gemüths, die Erſchütterungen der Gehörsnerven empfängt. Nach dieſen verborgenen Verhältniſſen der Gehörsnerven zu den Geſetzen des innern Sinnes richten ſich auch alle Wirkungen der Melodie, ohne welche der Reiz der reichſten Harmonie ſich nicht ſehr von einem bloß mathematiſchen

Intereſſe, verbunden mit einer phyſiſchen Annehmlichkeit, unterſcheidet. Durch die Melodie ſpricht die Muſik zum Herzen, weckt dichteriſche Gedanken, reißt uns wie in einem Strome des Mitgefühls fort, erfüllt uns mit Heiterkeit, Zärtlichkeit, Liebe, Wehmuth, Kraft, und Andacht. Aber alle dieſe Wirkungen, ohne welche ein muſikaliſches Kunſtwerk einem wohl proportionirten, aber ausdruckloſen Gebäude gleicht, ſetzen die Geſetze der Harmonie voraus, wenn ſie wahrhaft muſikaliſch ſeyn wollen. Mehr darüber zu ſagen, wird ſich in der äſthetiſchen Ueberſicht der ſchönen Künſte Gelegenheit finden.

4. Rein geiſtige, das heißt, durch keine uns bekannten Functionen des Organismus phyſiſch bedingte Harmonie gehört zur Schönheit menſchlicher Gedanken und Geſinnungen. Dieſe Schönheit empfindet der innere Sinn allein.

Die

Die Grundlage der Schönheit eines Gedankens iſt immer Wahrheit; denn es iſt unmöglich, daß dem denkenden Geiſte im Gefühle der Harmonie ſeiner Kräfte etwas gefalle, das den Geſetzen widerſtreitet, nach denen wir Wahres von Falſchem trennen. Schon in der bloßen Wahrnehmung durch die Sinne iſt die menſchliche Geiſtesthätigkeit durch innere Nöthigung auf etwas gerichtet, das uns als wahr vorſchwebt. Noch beſtimmter empfinden wir das unvertilgbare Bedürfniß des Wahren bei allem Denken, alſo auch bei dem Dichten, ſofern es eine Modification des Denkens iſt. Der Leidenſchaft kann Trug und Lüge ſchmeicheln. Selbſt Ungereimtheiten läßt ſich die Leidenſchaft gefallen. Aber das reine Gefühl des Schönen ſtößt alle Ungereimtheit und alle Unwahrheit zurück, wenn das Unwahre nicht wenigſtens den Schein des Wahren annimmt. Jeder ſchöne Gedanke iſt alſo, mehr oder weniger, wahr. Aber nicht jeder wahre Gedanke iſt ſchön. Ein ſchöner Gedanke

läuft nicht am Faden eines Syſtems ab. Er trägt nicht das Gepräge der theoretiſchen Mühe. Er iſt ein glücklicher, wie vom Himmel beſcherter Gedanke, der uns unmittelbar durch ſich ſelbſt äſthetiſch intereſſirt, die Phantaſie beſchäftigt, und eine unbeſtimmbare Menge dunkler Vorſtellungen erregt, die ſich harmoniſch auf einander beziehen. Von ſolchen Gedanken geht alle Poeſie und alle wahrhaft ſchöne Kunſt aus. Aber die Geſetze dieſer geiſtigen Harmonie der dunkeln Vorſtellungen, die ein ſchöner Gedanke erregt, verlieren ſich in dem unbeſtimmten Bewußtſeyn einer idealen Harmonie unſers ganzen geiſtigen Daſeyns. Daher hat ein ſchöner Gedanke bald mehr den Charakter des Geiſtreichen, wie man es nennt; bald intereſſirt er uns vorzüglich von der moraliſchen und religiöſen Seite. Immer iſt er mehr, als ein bloß witziger Einfall, der uns nur durch das Treffende in überraſchenden Combinationen anzieht.

Die innere Harmonie einer vollkommen ſittlichen Geſinnung iſt erhaben über alle bloß äſthetiſche Reflexion. Im Bewußtſeyn des freien Emporſtrebens nach dieſer Harmonie giebt es ſchwere Pflichten zu erfüllen, die gar kein äſthetiſches Intereſſe aufkommen laſſen, man müßte denn, um die ganze Moral zu einer Art von Aeſthetik zu machen, alle Gefühle der moraliſchen Billigung und Mißbilligung, ſofern ſie dem Urtheile vorangehen, äſthetiſch nennen. Das wahrhaft Schöne der ſittlichen Geſinnung tritt erſt da hervor, wo der Rigorismus der Pflichten verſchwindet, und an der Stelle des Kampfes der Sittlichkeit mit unſittlichen Begierden eine entſchiedene Neigung erſcheint, die von ſelbſt mit den moraliſchen Ideen von Pflicht und Tugend übereinſtimmt. Dieſe Schönheit der Seele iſt der Unſchuld in einem höheren Grade eigen, als dem Verdienſte. Ihr entſpricht in der Phantaſie das Bild eines Engels, nicht eines Helden der Tugend, die aus

dem Streite mit dem Laſter hervorgeht. Aber wer vermag überall die ſittliche Harmonie nach Pflichtbegriffen von der Schönheit der Geſinnung, in der das moraliſche Intereſſe mit dem äſthetiſchen zuſammenfällt, genau zu unterſcheiden?

* * *

Nach dieſen Erklärungen der inneren Harmonie als eines Elements des Schönen, läßt ſich erſt ganz verſtehen, wie ſich das Regelmäßige überhaupt zu dem Schönen verhält, und was beſonders die Art von äſthetiſcher Regelmäßigkeit iſt, die man Eleganz nennt.

Alle äſthetiſche Harmonie ſteht unter Geſetzen; und wo der Verſtand ein Geſetz in klaren Begriffen auffaßt, da heißt es eine Regel. Regelmäßig überhaupt iſt, was entweder wirklich nach einer Regel gebildet iſt, oder doch einen ſolchen Eindruck auf

uns macht, als ob es nach einer Regel gebildet wäre. Abſtrahirt ſich der Verſtand eine falſche Regel, und macht er dieſe zum Maßſtabe des Schönen, ſo wird durch die Anwendung ſolcher Regeln der äſthetiſche Geſchmack entweder verfälſcht, oder widerſinnig beſchränkt. Das Schöne ſelbſt ſcheint dann nur das Regelmäßige in dieſem verkehrten Sinne, nämlich das den angenommenen Regeln Gemäße, zu ſeyn. Beiſpiele einer ſolchen Verwechſelung des Schönen mit dem Regelmäßigen liefert beſonders die franzöſiſche Dramaturgie im Ueberfluſſe. Regelmäßig in beſtimmterem Sinne nennt man aber gewöhnlich das genau Proportionirte, beſonders in gleichförmigen Verhältniſſen der Theile zu einem Ganzen; denn ſolche Verhältniſſe ſind, wo ſie erſcheinen, entweder wirklich das Werk eines ordnenden Verſtandes, der das Vermögen der Regeln iſt, oder ſie wirken wenigſtens ſo auf uns, als ob ein ordnender Verſtand ſie hervorgebracht hätte. Eine ſolche Regel-

mäßigkeit iſt als Grundlage einer gewiſſen innern Harmonie mehreren Arten der Natur- und Kunſtſchönheit weſentlich eigen. Wo irgend etwas der architektoniſchen Symmetrie Aehnliches bei der Empfindung des Schönen in Betracht kommt, da iſt Schönheit ohne Regelmäßigkeit in dieſem Sinne unmöglich. Auf dieſe Art vereinigt ſich das Schöne mit dem Regelmäßigen, wie in der Baukunſt, ſo in den plaſtiſchen und zum Theil auch in den zeichnenden Künſten; ſo in der Muſik, nach den Regeln der muſikaliſchen Harmonie; ſo in der Sprache der Poeſie, wo ein regelmäßiger Vers an die Stelle des freien Rhythmus tritt. Jede Regelmäßigkeit dieſer Art giebt dem Schönen ein Verſtandesgepräge, das da, wohin es gehört, das äſthetiſche Intereſſe nicht nur nicht ſchwächt, ſondern noch erhöhet. Bekannt iſt die entſchiedene Neigung der Griechen zu dieſer Art von Schönheit, die, ihrer Natur nach, alles Dunkele, Verworrene, und Unbe-

ſtimmte ausſchließt. Die plaſtiſche und architektoniſche Symmetrie, in der die griechiſche Kunſt unübertrefflich iſt, ging, ſo weit es die natürliche Verſchiedenheit der Künſte erlaubt, auch in die Poeſie der Griechen über. Man hat deßwegen den griechiſchen Geſchmack im Ganzen plaſtiſch zu nennen verſucht. Architektoniſch hätte man ihn auch nennen können.

Aber es giebt auch eine freie, unregelmäßig ſcheinende Schönheit, die ſich zu der gebundenen d. h. ſymmetriſch beſtimmten zum Theil ungefähr ſo verhält, wie der freie Rhythmus der Sprache zu dem Vers oder der gebundenen Rede. Dieſe freie Schönheit nennt man auch wohl romantiſch, weil durch die Neigung zu ihr der romantiſche Geſchmack auffallend von dem griechiſchen ſich unterſcheidet. Wie vieles noch ſonſt, außer dieſer Abweichung von den griechiſchen Geſchmacksmuſtern, zum eigentlich Romantiſchen gehört, wird ſich in

der Folge zeigen. Wie man aber auch die freie oder ungebundene Schönheit benenne; der weſentliche Unterſchied zwiſchen ihr und der gebundenen oder ſymmetriſch beſtimmten Schönheit beſteht darin, daß die ſchönen Verhältniſſe ſich in dem Unbeſtimmten verlieren, das ſich unter keine Regel bringen läßt. Dadurch entſteht ein Schein von Unordnung, der aber nur dem einſeitig gebildeten Geſchmacke mißfällt, und ganz etwas anders iſt, als äſthetiſche Unvollkommenheit, oder Rohheit. Wir haben nicht einmal nöthig, die Kunſt zu befragen, um dieſe freie Schönheit näher kennen zu lernen. Wir dürfen nur eine natürlich ſchöne Landſchaft mit einer ſchönen menſchlichen Geſtalt vergleichen. Wie könnte eine Landſchaft, in der Natur, oder in einem Gemählde, ſchön ſeyn, wenn Regelmäßigkeit der Proportionen zur Schönheit eines jeden Ganzen gehörte, das ſich in beſtimmte Theile zerlegen läßt? Wunderſchön kann ſchon ein einzelner Baum, oder

eine Baumgruppe, vor unſern Augen da ſtehen. Aber kein einziger Baum in der Natur iſt vollkommen ſymmetriſch gebildet, und die es am meiſten ſind, z. B. die Tannen, ſind eben nicht die ſchönſten. Ein ſymmetriſcher Typus liegt der ſchönen Baumgeſtalt zum Grunde; aber die Natur hat ihn ſo entwickelt, daß ſich das Regelmäßige durchgängig im Unregelmäßigen verliert. Und gerade ſo verhält es ſich mit allen gegenſeitigen Beziehungen der Theile einer ſchönen Landſchaft im Großen und Kleinen. Eine Einheit, die wir empfinden, aber nicht deutlich wahrnehmen, verbindet alle dieſe Theile zu einem ſchönen Ganzen, aber durchaus ohne ſtrenge Gleichförmigkeit der correſpondirenden Theile. Dadurch entſteht eine Art von natürlicher Magie, auf welche die regelmäßige Schönheit Verzicht thun muß. Und ſo, wie in einer ſchönen Landſchaft, herrſcht auch in der romantiſchen Poeſie eine intereſſante Mannigfaltigkeit über die Einheit, oder, die Ein-

heit wird durch die Mannigfaltigkeit verdunkelt. Wo aber die Einheit ganz verſchwindet, iſt es auch um die Schönheit gethan. Darum artet der romantiſche Geſchmack ſo leicht aus; der antike bei weitem nicht ſo leicht, weil er unter beſtimmten Verhältniſſen nach einer Regel ſteht. Soll freie Schönheit entſtehen, ſo muß das Ganze immer ſich auflöſen zu wollen ſcheinen, und doch immer ein Ganzes bleiben. In der romantiſchen Kunſt aber löſet es ſich nicht ſelten wirklich auf, und wird eben dadurch entweder ungeheuer, oder es hört wenigſtens auf, ſchön zu ſeyn. Ueberhaupt trägt die freie Schönheit, im Gegenſatze mit der gebundenen, mehr das Gepräge der Phantaſie; denn die Phantaſie iſt das Vermögen der freien Bildung. Aber eben deßwegen wird auch der romantiſche Geſchmack ſo leicht phantaſtiſch. Gleichwohl muß auch die gebundene Schönheit, mag ſie unter noch ſo beſtimmten Regeln ſtehen, etwas Unbeſtimmtes in ſich

tragen, ohne welches überall keine Schönheit Statt findet, weil alle Schönheit zunächſt die freie Phantaſie, nicht den ordnenden Verſtand, beſchäftigt. Sobald die Regel nur im mindeſten mit einiger Härte hervortritt, als ob der Verſtand die Phantaſie niederſchlagen wollte, wird das Regelmäßige ſogleich zum Steifen und Pedantiſchen, mit dem ſich der unverbildete Geſchmack nie vertragen lernt. Alle echte Poeſie verlangt deßwegen etwas von demjenigen, was man in der Theorie der Dichtungsarten lyriſche Unordnung nennt.

Wo ſich die äſthetiſche Regelmäßigkeit durch eine beſonders gefällige Zartheit und Feinheit empfiehlt, da heißt ſie Eleganz. Der griechiſche Geſchmack liebte das Elegante. Der franzöſiſche Geſchmack verwechſelt nicht ſelten das Elegante mit dem Schönen überhaupt. Die romantiſche Poeſie nahm die Eleganz, deren ſie fähig iſt, erſt unter den Händen der Italiener an. Aber es giebt

auch eine kahle Eleganz, die ſich auf gefällige Correctheit beſtimmter Formen beſchränkt, und um ſo leichter ermüdet, je mehr wir in der ſchönen Form den intereſſanten Ausdruck vermiſſen, den wir das zweite Element des Schönen nennen dürfen. Geſuchte und pretiöſe Eleganz gefällt einer eignen Art von äſthetiſchen Pedanten.

2.

Vom Ausdruck im Schönen.

Auch die reinſte Schönheit, die auf innere Harmonie oder äſthetiſche Einheit im Mannigfaltigen beſchränkt iſt, hat etwas Trockenes und Kaltes. Was unſre Geiſteskräfte, ihrer ganzen Natur nach, harmoniſch beſchäftigen, und ein freies Emporſtreben zum Unendlichen in uns erwecken, alſo für ſchön im ganzen Sinne des Worts gelten ſoll, muß uns Gedanken und Gefühle mittheilen, oder mitzutheilen ſcheinen, die uns durch ſich ſelbſt, auch abgeſehen von

der ſchönen Form, intereſſiren. Auf ſolchen Gedanken und Gefühlen beruhet der Ausdruck im Schönen.

Eine völlig ausdrucksloſe Schönheit iſt kaum denkbar. Denn in den wahrhaft ſchönen Formen liegt ſchon etwas, das uns zu Gefühlen und Gedanken ſtimmt, die weit über das Bewußtſeyn der Einheit im Mannigfaltigen hinausreichen. Einige der ſchönen Formen, die der Geſichtsſinn wahrnimmt, haben ſchon an ſich etwas Liebliches und Freundliches; andere ſind üppig; andere haben etwas Ernſtes und Edles; einige ſtimmen uns zur Munterkeit, andere zum ſtillen Nachſinnen. Dieſe in der Verſchiedenheit der Formen ſelbſt liegende Mannigfaltigkeit des äſthetiſchen Ausdrucks iſt auch in den architektoniſchen Proportionen, die man ſo oft ausdruckslos geſcholten hat, nicht zu verkennen. Auffallend iſt das Ausdrucksvolle der muſikaliſchen Formen. Auch abgeſehen von der Melodie, die der muſi-

kaliſchen Harmonie den hinzukommenden Ausdruck giebt, ſtimmt uns ſchon die Verſchiedenheit des Tempo und der Tacte in der Muſik zu ſehr verſchiedenen Empfindungen. Wie ganz anders wirkt der hüpfende Sechsachtel Tact, als der ſchwebende Zweiviertel Tact! Der Dreiviertel Tact hat etwas Geſetztes, das an das Feierliche grenzt. Der ganze Tact hat Ernſt und Würde. Durch die Kraft der Melodie wird der natürliche Ausdruck der Tacte zuweilen unterdrückt; aber eine vollkommene Melodie hat, auch ohne Wiſſen ihres Erfinders, den Charakter des Tacts in ſich aufgenommen. Eben ſo wirkt in der Muſik die Punktirung, durch die ein Ton um die Hälfte verlängert, und der auf ihn folgende um die Hälfte verkürzt wird, ganz anders als die gleichförmige Folge auf- oder abſteigender Töne. Selbſt die Pauſe, die muſikaliſche Leere, hat in Verbindung mit den Tacten ihre eigene Bedeutung. Die beſondere Kraft des muſikaliſchen Dur der Har-

monie im Verhältniſſe zum Moll wird ſelbſt von dem ungebildeten Hörer empfunden. Eben ſo verſchieden wirken in der Sprache der Poeſie die Versarten. Ein Gedicht, in welchem der Vers nicht den Charakter der Empfindung hat, die der Dichter ausdrücken will, ſchadet ſeinem eigenen Intereſſe. Mögen einige Versarten noch ſo biegſam ſeyn, und noch ſo mannigfaltige Empfindungen ungezwungen in ſich aufnehmen; es giebt immer eine Grenze, wo ſie andern Versarten Platz machen müſſen, beſonders im Verhältniſſe zu den Dichtungsarten. Ueberhaupt iſt das Schöne in dieſer Hinſicht um ſo muſterhafter, je unzertrennlicher in äſthetiſchen Verhältniſſen der Ausdruck von der Form erſcheint; und dieſe Unzertrennlichkeit iſt in dem Charakter der Formen ſelbſt gegründet.

Aber das allgemeine Geſetz des Schönen verlangt, daß zu dem Ausdrucke, der ſchon in den Formen ſelbſt liegt, noch ein ande-

rer hinzukomme. Dieſer iſt dann der gei=
ſtige Stoff des Schönen. Form ohne Stoff
hat aber immer etwas Leeres. Darum be=
dauern wir den Künſtler, der an einem ge=
ringfügigen, oder gar trivialen Stoff die
ſchönen Formen ſeiner Kunſt verſchwendet.
Ueber ihn ſtellen wir zuweilen mit Recht
den andern Künſtler, dem die Form zum
Theil mißlungen iſt, der uns aber in un=
vollkommenen Formen etwas ſagt, das das
Gemüth ergreift und äſthetiſch feſſelt. Die=
ſes, was das Gemüth ergreift und feſſelt,
giebt dem Schönen gleichſam erſt eine Seele.
Die ausdrucksloſe Form iſt todt. Das Ge=
fühl des Schönen, im ganzen Sinne des
Worts, iſt aber, wie wir geſehen haben,
gegründet auf das Urgefühl unſers geiſtigen,
folglich lebendigen Daſeyns; und dem Le=
bendigen kann nichts Todtes genügen. Daher
beſeelt eine äſthetiſch geſtimmte Phantaſie
unwillkürlich alles, womit ſie ſich beſchäf=
tigt. Darum ſpricht der Dichter, ohne an
die poetiſche Figur zu denken, die der Theo=
retiker

retiker Apoſtrophe nennt, mit Quellen und Blumen, mit Sonne, Mond, und Sternen, wie mit ſeines Gleichen. Und wo die ſchöne Kunſt den Gipfel der Vollkommenheit erreicht, da erſcheint das ſchöne Kunſtwerk bis in ſeine kleinſten Theile wie beſeelt oder durchdrungen von einem Leben. Ganz recht nennt der Italiener den Styl Raphaels in der Mahlerei vorzugsweiſe einen ausdrucksvollen Styl (stile espressivo); nicht als ob Raphael über der Kraft und Wahrheit des Ausdrucks die reine Schönheit der Formen vernachläſſigt hätte; ſondern weil jeder Pinſelſtrich von Raphael ein ſeelenvolles Wort iſt, durch das er zu dem empfänglichen und dieſer Sprache kundigen Gemüthe redet. Darin aber haben auch die äſthetiſchen Formaliſten Recht, daß ſie dem Ausdrucke nur in ſo fern Schönheit zugeſtehen, als auch ihm die innere Harmonie zum Grunde liegt, die wir als Schönheit der Formen empfinden. Kein Ausdruck eines intereſſanten Gedankens und Gefühls

iſt als bloßer Ausdruck ſchön, ſei er auch noch ſo wahr und lebhaft. Dichter ohne Geſchmack können ſich wohl einbilden, das Ziel der Poeſie erreicht zu haben, wenn ſie in Verſen nur ihr Herz nachdrücklich ausſchütten, und vollends, wenn ſie durch ihre Werke gewiſſe Leſer, oder Zuhörer, unwiderſtehlich rühren und erſchüttern. Ihnen mag es unbegreiflich ſcheinen, wie ein Werk der Redekunſt, das eine ſolche Wirkung thut, doch ein ſehr mittelmäßiges, oder gar ein ſchlechtes Gedicht ſeyn kann. Beſonders hat ſich der falſche Sentimentalismus in dieſer Selbſttäuſchung hervorgethan. Die Aeſthetik weckt den ſentimentalen Schwärmer, wenn er ſich anders zu ihr herablaſſen will, aus ſeinem glücklichen Traume. Sie lehrt ihn, daß ein lebhafter Ausdruck des Gefühls noch lange nicht Schönheit iſt. Kräftig und wahr kann ſich das Gefühl auch ohne Poeſie und überhaupt ohne Schönheit ausſprechen. Nur darin haben die äſthetiſchen Formaliſten Unrecht, daß ſie den Ausdruck im

Schönen zur Nebenſache machen, oder gar, mit Kant, behaupten, daß alles, was Reiz und Rührung heißt, das ſo genannte reine Geſchmacksurtheil nichts angehe. Der kalte Geſchmack, der nur an ſchönen Formen haftet, mag rein ſeyn in ſeiner Art; er bleibt doch nur ein halber Geſchmack; er kennt nicht die vollendete Schönheit, in welcher Stoff und Form einander ſo durchdringen, daß die ſchönen Verhältniſſe nur in Verbindung mit dem Geiſt- und Gefühlvollen, das uns ſchon durch ſich ſelbſt anzieht, die beſtimmte Wirkung thun, die der Triumph des Schönen iſt.

Der ſchöne Ausdruck unterſcheidet ſich durchaus von dem gemeinen. Er iſt nicht nur natürlich und wahr; denn das kann auch der gemeine ſeyn; er findet im Gefühle des Schönen auch gewiſſe Grenzen der Natürlichkeit und Wahrheit. Das Schöne ſpricht als ein Lebendiges zu dem empfänglichen Gemüthe; es drückt auch Leidenſchaf-

ten aus, mit allem ihrem Ungeſtüm, bis zur Verwilderung des Gemüths. Es kann auf das innigſte rühren, und furchtbar erſchüttern. Aber nie ſchlägt es durch die Gewalt des Ausdrucks die äſthetiſche Beſonnenheit nieder; nie zerreißt es die Verhältniſſe, auf denen die Schönheit der Form beruhet. Das Betäubende iſt nie ſchön, ſo wenig in der Poeſie, als in einer Janitſcharenmuſik. Die convulſiviſche Heftigkeit iſt widrig. Was Leſſing über die ſchöne Milderung des natürlichen Ausdrucks in der plaſtiſchen Gruppe des Laokoon geſagt hat, iſt durch keine Einwendungen ſpäterer Kritiker widerlegt. Ekelhaft iſt die Natürlichkeit, mit der vor einiger Zeit mehrere deutſche Dichter, unter ihnen der ſonſt ſo treffliche Bürger, um der Kraft des Ausdrucks willen, in ſchreienden Zügen die Poeſie entſtellten.

Die unendlich mannigfaltigen Arten des ſchönen Ausdrucks in der Kunſt,

beſonders in der Poeſie, laſſen ſich auf die beiden Claſſen zurückführen, deren Verhältniß zu einander zuerſt durch Schiller genauer bemerkt worden iſt. Der ſchöne Ausdruck iſt entweder naiv, oder ſentimental. Im naiven, gleichſam kindlichen Ausdrucke tritt die Natürlichkeit mit der Sittlichkeit durchaus äſthetiſch als ein ungetheiltes Ganzes hervor. Der Künſtlergeiſt, der ſich naiv ausſpricht, weiß ſo wenig, wie das Kind, von einem Unterſchiede des Natürlichen und Sittlichen. Ohne gegen das ſittliche Gefühl zu fehlen, läßt er, wie Vater Homer, die Natur in ſich walten, und ſtellt das Sittliche ſelbſt nur als eine ſchöne Erſcheinung des Natürlichen dar. Das Ueberirdiſche ſchmilzt in ſeiner Vorſtellungsart mit dem Irdiſchen zuſammen. Er kennt nichts Geiſtliches, das ſich von dem Weltlichen weſentlich unterſchiede. Auch ſeine Ideale haben ein irdiſches Gepräge. Das Rührende und Erſchütternde geht in der naiven Ausdrucksart durchaus

nicht von rein moraliſchen Betrachtungen aus. Ein moraliſches, oder ſpeculatives, oder religiöſes Verſinken des Gemüths in ſich ſelbſt iſt dem naiven Ausdrucke völlig fremd. Ganz anders entſteht und wirkt der ſentimentale Ausdruck. Er ſetzt voraus, daß ſich der weſentliche Unterſchied des Natürlichen und Sittlichen, des Irdiſchen und Ueberirdiſchen, in der menſchlichen Seele ſchon entwickelt und in beſtimmten Zügen ausgebildet hat. Der ſentimentale Künſtler läßt nicht mehr die Natur in ſich walten. Er ſtellt ſie unter die Herrſchaft einer höheren Reflexion in Bildern der Beſtimmung des Menſchen. Daher dringen auch ſeine Rührungen und Erſchütterungen viel tiefer in das Innere des Herzens. Alles Sittliche und Religiöſe im Schönen erſcheint reiner und erhabener, wo der ſentimentale Ausdruck, als da, wo der naive der herrſchende iſt. Aber wo der ſentimentale Ausdruck den naiven ganz unterdrückt, da verſchwindet die Schönheit. Dann tritt

das rein moraliſche, oder rein religiöſe Intereſſe an die Stelle des äſthetiſchen. Daher artet der ſentimentale Ausdruck ſo leicht aus. Nur ein zartes und ſicheres Gefühl hält den Künſtler, dem der ſentimentale Ausdruck gelingt, aufrecht auf dem Standpunkte, wo die moraliſche und religiöſe Rührung von keinem Rigorismus eines Syſtems etwas weiß, aber als ein intereſſanter Theil des rein Menſchlichen unſrer Natur in das geiſtige Urgefühl zurücktritt, von welchem die Empfindung des Schönen ausgeht. Auch hier zeigt ſich wieder der Gegenſatz zwiſchen dem griechiſchen und dem romantiſchen Geſchmacke. Die griechiſche Poeſie und Kunſt hat im Ganzen auffallend den Charakter der Naivetät, wie der Geiſt der mythiſchen Religion der Griechen es mit ſich brachte. In der romantiſchen Poeſie und Kunſt iſt, dem Geiſte des Chriſtenthums gemäß, die Sentimentalität vorherrſchend. Aber auch ſchon in der griechiſchen Poeſie trat die Sentimentalität in ſtarken

Zügen hervor, als die Tragödie ſich entwickelte. Da gab es kritiſche Gewiſſensfälle zu betrachten, zum Beiſpiel in der dramatiſch bearbeiteten Geſchichte des Oreſt, die ſelbſt von einer ſyſtematiſchen Moral nicht caſuiſtiſcher aufgefaßt werden könnten. Und in mehreren der vorzüglichſten Werke der romantiſchen Poeſie findet ſich neben dem Sentimentalen eine eben ſo reizende Naivetät, als in dem homeriſchen Epos.

3.

Von der Grazie.

Das zarteſte unter den Elementen des Schönen iſt die Grazie. Aber wer erklären will, was Grazie iſt, muß auf alles, was einer eigentlichen Definition ähnlich ſehen könnte, Verzicht thun.

Nimmt man den Begriff des Schönen, wie gewöhnlich, in beſchränkterem Sinne, ſo iſt Schönheit ohne Grazie auf dieſelbe Art denkbar, wie Grazie ohne Schönheit.

Aber Schönheit ohne Grazie iſt nicht die höchſte, nicht die vollkommene Schönheit. Deßwegen müſſen wir die Grazie zu den Elementen des Schönen zählen, wenn wir verſtanden haben, was ſie iſt, ſo weit es ſich in kalten Begriffen auffaſſen und mittheilen läßt. Was das Wort, mit dem wir dieſes Element des Schönen bezeichnen, ſonſt noch für Bedeutungen im gemeinen Leben, oder auch bei Schriftſtellern hat, und wie weit ihm die deutſchen Wörter Reiz und Anmuth entſprechen, überläßt die Aeſthetik den Sprachforſchern zu entſcheiden. Auch die griechiſche Charis mag Manches in ſich ſchließen, das nicht unmittelbar die Aeſthetik angeht. Die Grazie, die, nach der homeriſchen Dichtung, dem Vulkan in ſeiner Werkſtätte Geſellſchaft leiſtete, war wohl keine von den dreien, die die Venus bedienten, und ohne welche, nach Pindar, die olympiſchen Götter kein fröhliches Gaſtmahl begingen. Aber die geſellige Grazie, die der griechiſche, in ſeiner Art einzige

Mythus perſonificirt hat, ſteht mit derjenigen, die der griechiſchen Kunſt angehört, in der engſten Verbindung. Das Liebenswürdige und das Liebliche der geſelligen Grazie liegt wenigſtens zum Theil, wenn gleich weit unvollkommener, auch in allem Uebrigen, was Grazie mit Recht genannt wird. Als Schiller, in ſeiner geiſtvollen Abhandlung über Anmuth und Würde, die äſthetiſche Liebenswürdigkeit aufklärte, die er Anmuth nennt, ſagte er über die Grazie überhaupt das Treffendſte, was bis jetzt darüber geſagt iſt. Alle Grazie flößt dem für das Schöne offenen Gemüthe, wo nicht eigentliche Liebe, doch eine ihr ähnliche Zuneigung ein. Daher trug die griechiſche Göttin der Liebe vorzugsweiſe den Gürtel der Grazien. Aber bei weitem nicht alles Liebenswürdige und Liebliche iſt Grazie im äſthetiſchen Sinne.

Das Erſte, was zur Grazie weſentlich gehört, iſt Ausdruck; denn Grazie über=

haupt iſt eine gewiſſe Modification des äſthetiſchen Ausdrucks. Es giebt keine Grazie der bloßen Form, ſey die Form in ihrer Art auch noch ſo ſchön. Da man nun gewöhnlich den Begriff des Schönen auf die Form einſchränkt, deren äſthetiſcher Werth, wie wir geſehen haben, auf innerer Harmonie beruht, ſo iſt nicht zu bezweifeln, daß gar vieles auch ohne Grazie ſchön in dieſem beſchränkteren Sinne ſeyn kann. Aber auch die äſthetiſche Wahrheit und Kraft des Ausdrucks kann in der natürlichſten Uebereinſtimmung mit der ſchönen Form doch ohne Grazie ſeyn, ſelbſt da, wo ſich der Ausdruck auf das Feinſte und Vollendetſte mit der Schönheit der Form vereinigt. Das Zarte der Eleganz kann ihr eine gewiſſe Aehnlichkeit mit der Grazie geben. Aber wer wird, um nur ein Beiſpiel anzuführen, in dem eleganteſten Gebäude Grazie finden? Die Schönheit der Form verträgt ſich, beſonders in großen Formen, auch wohl mit einer gewiſſen Härte und Strenge, die,

wenn gleich an ſich verwerflich, doch das ſchöne Ebenmaß nicht immer zerſtört. Auch dieſes zeigen mehrere Werke der ſchönen Baukunſt und mehrere in ihrer Art bewunderswürdige Gemählde, zum Beiſpiel von dem großen Michael Angelo. Aber die Grazie flieht vor aller Härte und Strenge. Ihr Ausdruck hat immer etwas Mildes. Selbſt die pikante, die ſpottende, die zürnende Grazie heilt die Wunden, die ſie ſchlägt. Wen ihr Stachel trifft, kann ihr doch nicht zürnen. Im Ganzen neigt ſich die Grazie, auch wo ſie in Heftigkeit übergeht, immer zu dem Sanften und Schonenden. Daher giebt ſie auch dem Gefälligen in den Sitten den zarteſten Reiz des geſelligen Lebens. Der ernſte Plato, der gewiß über ſtrenge Pflichten nicht wegſchlüpfte, gab ganz recht dem herben Xenokrates den Rath, den Grazien zu opfern.

Es giebt einen gewiſſen ſtehenden Ausdruck, wie man ihn nennen darf, auch im

Schönen. Eine ſchöne Geſtalt kann auf mancherlei Art immer gleich ausdrucksvoll ſeyn, ſie erſcheine bewegt, oder in Ruhe. Aber die Grazie iſt immer Erſcheinung des bewegten Lebens. Obgleich ohne innere Bewegung überhaupt kein Leben iſt, ſo findet Grazie doch nur da Statt, wo die Bewegung über die Grenzen der bloß nothwendigen Bedingungen des Lebens hinaustritt, um irgend ein Wollen auszudrücken, das auf ein Ziel gerichtet iſt, und ſich mittheilt. Dieſes Wollen muß aber ganz aus dem Gefühle hervorgehen, und eben deßwegen nicht abſichtlich im ſtrengeren Sinne ſeyn, nicht nach klaren Begriffen und Grundſätzen ſich richten. Studirte Nachahmung der wahren Grazie bringt in der Kunſt, und im Leben, das Süßliche hervor, das man auch wohl graziös nennt.

Aber es giebt eine Menge bloß animaliſcher Erſcheinungen des bewegten Le-

bens; und dieſen, ſelbſt wenn ſie in den ſchönſten Formen hervortreten, wirkt die Grazie gerade entgegen. Nicht alle Grazie iſt durchaus ſittlich; aber wo auch der Schein des Sittlichen verſchwindet, iſt keine Art von Grazie möglich. Denn eben dieß iſt ein charakteriſtiſcher Zug der wahren Grazie, daß ſie durch eine äſthetiſche Verſchmelzung des Sinnlichen mit dem Sittlichen unabſichtlich das eigentlich Menſchliche unſrer Natur in den zarteſten Verhältniſſen anſchaulich macht. In dieſem Sinne verehrten auch die Griechen ihre mythiſchen Huldgöttinnen als Hütherinnen der geſelligen Lebensfreuden ohne beſtimmte Moral. Vor roher und frecher Sinnlichkeit ſoll den Menſchen widern, der den Grazien opfert. Und hieraus wird nun auch klar, warum vollendete Schönheit die Grazie nothwendig in ſich ſchließt. Denn alles Gefühl des Schönen iſt, wie wir geſehen haben, auf das Urgefühl unſers geiſtigen Daſeyns gegründet; und aus dieſem

Urgefühle, wo das Sinnliche noch nicht von dem Sittlichen ſcharf geſchieden, aber doch ſchon dem Sittlichen untergeordnet iſt, ſproßt die Grazie lebendig hervor, und drückt, als unzweideutigſte Repräſentantin der gediegenen Menſchlichkeit, dem Schönen ihr unnachahmliches Siegel auf.

So vereinigt ſich die Grazie mit allen den Arten des ſchönen Ausdrucks, die ihrer Natur nicht widerſtreiten. Sie kann naiv ſeyn, aber auch ſentimental. Bald erſcheint ſie heiter, ſogar muthwillig ſcherzend, oder freundlich neckend; bald aber auch ſehr ernſt, feierlich, und melancholiſch. Wer ſie näher kennen lernen will, betrachte die Ueberreſte der plaſtiſchen Kunſt der Griechen aus dem Zeitalter der ſo genannten mediceiſchen Venus; oder ſo manche reizende Darſtellung auf alten Gemmen; oder er befreunde ſich mit den feineren Zügen der griechiſchen und römiſchen Poeſie. Dann vergleiche er dieſe antike Grazie mit der

romantiſchen. Der größte der neueren Mahler, Raphael, hätte ohne Hülfe der Grazien nicht den Gipfel des Schönen erreicht. Wie verſchieden, und doch wie wahr, iſt die Grazie in den Gemählden von Correggio und Albano! Ueberraſchende Erſcheinungen der Grazie findet man in der älteren romantiſchen Poeſie, beſonders der ſpaniſchen. Der ſchwärmeriſchen Grazie Petrarch's hat man mit Recht ſeit vier Jahrhunderten gehuldigt. Wer kann, wenn er nicht durch falſche Theorien abgeſtumpft, oder für das Schöne überhaupt unempfänglich iſt, die bewundernswürdige Grazie ſo vieler Darſtellungen, beſonders weiblicher Charaktere, von Shakeſpear verkennen? Und wir Deutſchen hätten ohne die Grazien nicht nur keinen Wieland; auch keinen Göthe und Schiller. Nur verlange man nicht, daß in den Werken großer Künſtler die Grazie überall hervorſteche und herrſche. Wo Alles Grazie ſeyn ſoll, wird der Geſchmack weichlich und weibiſch. Ueberhaupt hat die

Grazie

Grazie etwas Weibliches, das alſo dem Weibe beſonders wohl anſteht, der männlichen Natur aber nur nicht fehlen, nicht in ihr hervorſtechen ſoll.

Zu den Nebenzügen, an denen man die Grazie erkennt, gehört eine gewiſſe leiſe Bedeutſamkeit, die ſich nie ganz ausſpricht, und doch durch das, was ſie zurückhält, ſich dem, der ſie verſtehen kann, verſtändlicher macht, als der gemeine Ausdruck durch ſeine derbe Wahrheit.

4.

Vom Unendlichen im Schönen.

Wo innere Harmonie, äſthetiſcher Ausdruck, und Grazie beiſammen ſind, da ſcheint das Schöne vollendet zu ſeyn. Und wer wollte ſo ungenügſam ſeyn, bei jedem wirklichen Genuſſe des Schönen noch etwas Höheres zu verlangen? Nehmen wir doch, da abſolute Schönheit überhaupt nur in einer

myſtiſchen Idee vorhanden iſt, in der wirklichen Welt auch jedes vereinzelte Element des Schönen mit billigem Wohlgefallen an, und nennen es ſchön in ſeiner Art! Aber die Theorie, die vom Allgemeinen ausgeht, darf ſich keines ihrer Rechte begeben; ſie darf keine Schönheit für vollendet erkennen, wenn ihr der äſthetiſche Charakter des Unendlichen fehlt. Was dieſe Worte ſagen wollen, bedarf nun noch einiger Erläuterung.

Der allgemeine Begriff des Schönen gründet ſich, wie oben gezeigt wurde, auf die Geſetze, nach denen etwas, das uns äſthetiſch intereſſirt, nicht nur alle unſre geiſtigen Kräfte, auch ohne unſer Wiſſen, harmoniſch beſchäftigt, ſondern auch ein freies Emporſtreben zu dem Unendlichen in uns erregt. Was alle unſre geiſtigen Kräfte harmoniſch beſchäftigen ſoll, muß nicht nur in ſich ſelbſt harmoniſch ſeyn; es muß uns auch in einer ſchönen Form etwas Inter=

eſſantes ſagen, oder wenigſtens zu ſagen ſcheinen; es muß das Sittliche mit dem Sinnlichen in einer Grazie verſchmelzen. Je ſicherer das Schöne dieſe Wirkung thut, deſto leichter genügt es uns, auch wenn es nicht einmal in einer Ahndung ſich auf das Unendliche zu beziehen ſcheint. Aber der Menſch müßte nicht Menſch ſeyn, wenn nicht jede innig empfundene Harmonie im Schönen der Natur, oder der Kunſt, ihn wenigſtens dunkel an die höhere Harmonie erinnern ſollte, die das höchſte Geſetz des Weltalls iſt; und von dieſer Harmonie haben wir doch nur im Emporſtreben unſers geiſtigen Daſeyns zum Unendlichen, das kein Sinn erreicht, eine Ahndung. Der Ausdruck, ohne den die Schönheit der Formen todt iſt, läßt in der gehörigen Verbindung mit den ſchönen Formen nichts zu wünſchen übrig, wenn unſre äſthetiſche Anſprüche auf dieſen Punkt herabgeſtimmt bleiben. Aber je lebendiger uns aus dem Schönen etwas von dem anſpricht, was

den Menſchen über das Thier erhebt, deſto geiſtiger und reiner empfinden wir das Schöne; und indem wir es ſo empfinden, drängt ſich wieder in unſrer Bruſt die Ahndung des Unendlichen hervor, das die Beſtimmung des Menſchen umſchließt. Und ſo erhält auch die Grazie das höchſte äſthetiſche Intereſſe erſt durch eine zarte Andeutung des Ueberirdiſchen, das ſich wieder in einer dunkeln Vorſtellung vom Unendlichen verliert. Ueberhaupt liegt im Schönen eine gewiſſe Magie, die Jeder kennt, wer fähig iſt, auf dieſe Art bezaubert zu werden. Eine nicht flüchtige Beſchäftigung des Geiſtes mit dem Schönen verſetzt uns gleichſam in eine andere Welt, in die wir von der wirklichen Welt nur ſo viel mitnehmen, als wir gebrauchen, um menſchlich zu empfinden. Dieſe Magie des Schönen, und mit ihr das Schöne ſelbſt, wird aber erſt vollendet durch eine ſtärkere und beſtimmtere Andeutung des Unendlichen in denjenigen Empfindungen und Erſcheinun=

gen, die uns wirklich daran erinnern, daß wir geboren ſind, an etwas Ueberirdiſches zu glauben.

Wir nennen diejenige Schönheit, die ein Gefühl von etwas Ueberirdiſchem, und durch dieſes Gefühl, wenn auch noch ſo dunkel, die Idee des Unendlichen in uns erweckt, die ideale. Ohne Idealität, in dieſem Sinne des Worts, giebt es keine vollendete Schönheit. Soll alſo nur vollendete Schönheit für die eigentliche und wahre gelten, ſo kann auch nicht weiter die Frage ſeyn, ob Idealität zu den Elementen des Schönen gehöre. Aber bei weitem nicht alle Idealität iſt äſthetiſch, und noch weniger ſchön. Die moraliſche und die religiöſe Idealität im Denken und Leben wird beſtimmt durch Ideen, die das äſthetiſche Intereſſe eben ſo leicht niederſchlagen, als wecken, oder beleben. Mit den Geſetzen des Schönen ſtimmen die Schöpfungen einer idealiſirenden Phantaſie nicht immer

übereın. Auch die äſthetiſch thätige Phantaſie idealiſirt weit öfter ſeltſam und geſchmacklos, als ſchön. Beiſpiele ſolcher Abſchweifungen von der Bahn des Schönen zeigt uns beſonders die Kunſt und Litteratur des Orients. Auch in der romantiſchen Kunſt und Litteratur des europäiſchen Mittelalters iſt die Idealität nicht ſelten geſchmacklos. In den mythiſchen Dichtungen der Vorwelt, denen doch faſt durchgängig Idealität zum Grunde liegt, hat ſich die Phantaſie, beſonders im Allegoriſiren, oft ſehr weit vom Schönen entfernt. Und nicht nur von dem Idealen überhaupt iſt das Schöne überhaupt und weſentlich verſchieden; auch dann hat man von dem Schönen im Allgemeinen eine ganz unrichtige Vorſtellung, wenn man es für eine Modification des Idealen hält. Denn ſchön iſt etwas Beſtimmtes immer nur in ſo fern, als die Elemente des Schönen entweder beiſammen ſind, oder wenigſtens eines dieſer Elemente den Mangel der übrigen zu ver-

bergen ſcheint. So gut wir uns nun erlauben dürfen, ein abgeſondertes Element des Schönen als ſchön in ſeiner Art zu ſchätzen, mag auch äſthetiſche Idealität an ſich ſchon für eine Art von Schönheit gelten. Eine Modification des Idealen würde aber das Schöne nur dann ſeyn, wenn nicht auch ohne Idealität die übrigen Elemente des Schönen beiſammen ſeyn könnten. Und wo die innere Harmonie fehlt, die wir als das erſte Element des Schönen kennen gelernt haben, da hat die Idealität eben ſo wenig, als der Ausdruck, oder als die Grazie, jene äſthetiſche Grundlage, die der gute Geſchmack unbedingt verlangt.

Das Idealſchöne wird in der Theorie der **Kunſt** mit Recht von der Nachahmung bloß **natürlicher** Schönheit unterſchieden. Gewöhnlich denkt man auch nur an das Ideale in der Kunſt, wenn von äſthetiſcher Idealität überhaupt die Rede iſt. Aber auch ohne ein Kunſtwerk hervorzubringen,

oder hervorbringen zu wollen, kann die Phantaſie den Geſetzen des Schönen gemäß mannigfaltig idealiſiren. In ſchönen Träumen, die man doch nicht wird Kunſtwerke nennen wollen, kann ſich der innerlich dichtende, eben ſo wenig ein Gedicht durch Worte, als ein anderes Kunſtwerk ſchaffende Geiſt hoch über die irdiſche Wirklichkeit erheben. Jede ſchöne Seele trägt eine gewiſſe Idealität in ſich. Und es ſollte nicht im Leben, ſo fern das Leben von der Kunſt unterſchieden wird, eben ſo gut einen idealſchönen, als überhaupt einen ſchönen Charakter geben können? Noch mehr. Es giebt natürlich ſchöne Menſchengeſtalten und Phyſionomien, ja ſogar ſchöne Landſchaften in der Natur, die das Gefühl des Ueberirdiſchen und Unendlichen auf eine ähnliche Art, wie idealſchöne Kunſtwerke, in uns erregen. Aber die Ausführung des äſthetiſchen Gegenſatzes zwiſchen Natürlichkeit und Idealität muß für die allgemeine Theorie des Kunſtſchönen, den zweiten

Theil der allgemeinen Aeſthetik, zurückge=
legt werden.

Noch auf eine andere Art bezieht ſich das Schöne auf das Unendliche durch ſeine Verwandtſchaft mit dem Erhabenen, das wir nun näher kennen zu lernen ſuchen wollen.

IV.

Vom Verhältniſſe des Schönen zum Erhabenen.

Schon in der erſten Erläuterung der Idee des Schönen überhaupt mußte vorläufig gezeigt werden, wie das eigentlich Schöne mit dem Erhabenen verwandt iſt. Jetzt erſt, nachdem wir das eigentlich Schöne durch Zerlegung in ſeine Elemente näher kennen gelernt haben, können wir deutlicher einſehen, wie es ſich zu dem Erhabenen verhält.

Das Erhabene iſt eine äſthetiſche Modiſication des Großen. Der Begriff des Großen überhaupt aber iſt in ſeiner Wurzel mathematiſch, nicht äſthetiſch. Das Große an ſich hat alſo mit dem Schönen urſprünglich nichts gemein. Es würde gar keine äſthetiſche Wirkung thun können, wenn nicht zu der mathematiſchen Reflexion, durch die wir extenſiv und intenſiv, arithmetiſch und geometriſch, eine Größe von der andern unterſcheiden, eine ganz andre Art von Reflexion ſich geſellen könnte, die entweder an ſich ſchon äſthetiſch iſt, oder wenigſtens leicht einen äſthetiſchen Charakter annimmt. Aber ſchon der mathematiſche Begriff einer Größe ſchließt ein Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen in ſich. Denn die Mathematik kennt nichts abſolut Größeſtes und nichts abſolut Kleinſtes. Ueber allem Meßbaren liegt das Unermeßliche, über allen Zahlen die Unzahl. Wenn das Große ein Object des kalten Verſtandes wird, verſchwindet dieſe Bezie-

hung der Größen auf das Unendliche entweder ganz aus der Reflexion, oder der kalte Verſtand ſucht das Unendliche ſelbſt in ein Endliches zu verwandeln, und in der höheren Arithmetik beſonders der Unzahl die Dignität einer Zahl durch Annäherungen zu geben. Aber das Gefühl reißt uns in der Schätzung ungewöhnlicher Größen über die Schranken der mathematiſchen Begriffe hinaus. Wenn irgend etwas durch ſeine Größe, von welcher Art ſie auch ſey, im Verhältniſſe zu uns ſelbſt ſo auf unſer Gefühl wirkt, daß Zahl und Maß in der Reflexion verſchwinden, und die Idee des Unendlichen, ungefeſſelt durch logiſche und mathematiſche Formen, dunkel, aber gewaltig, das ſtaunende Gemüth ergreift, dann iſt das Große in dieſer höhern, mehr als mathematiſchen Reflexion erhaben.

Man erniedrigt das Erhabene tief unter ſeine Würde, wenn man es mit dem geiſt-

vollen Burke auf Affecten der Furcht und des Schreckens zurückführen will. Unſtreitig hat das Erhabene zuweilen etwas Furchtbares, auch wohl Schreckliches. Aber in ſeiner äſthetiſchen Reinheit wird es nur da empfunden, wo es mit ſtiller Majeſtät, impoſant, aber nicht erſchütternd, nicht drohend, ſondern herzerhebend, den menſchlichen Geiſt gleichſam über ſich ſelbſt entrückt. Auch der Rückblick auf unſre eigne Kleinheit im Verhältniſſe zu dem Großen, das wir als erhaben empfinden, hat an dieſer Empfindung einen nothwendigen Antheil. Aber ſobald die Reflexion mehr durch dieſen Rückblick auf uns ſelbſt, als durch den freien und freudigen Aufſchwung zum Unendlichen determinirt wird, geht das rein Erhabene in das Grauenvolle über; und dieſes Grauenvolle wird widrig, wenn Furcht, oder Betrachtung unſrer eignen Kleinheit und Ohnmacht, in der Reflexion die Oberhand gewinnen. Denn wie ſollte uns nicht widern vor einer Vorſtellung, die uns

gewiſſermaßen vor uns ſelbſt erniedrigt und unſer Nichts fühlen läßt? Selbſt das Schauerliche im Kleinen, das Geſpenſterhafte, das im Grunde gar nichts Erhabenes hat, würde uns durch ſeine nächtliche Seltſamkeit nicht äſthetiſch intereſſiren, wenn es uns nur in die Stimmung von Kindern ſetzte, die ſich im Dunkeln fürchten. Aber das Nächtliche erhöht den Reiz der Seltſamkeit, und giebt ihr eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Erhabenen durch eine geheimnißvolle Andeutung des Dunkels, in welchen ſich das uranfängliche Walten und Wirken der Natur vor unſern Sinnen verbirgt. Die Furcht iſt dann nur eine zufällige Unterlage jener höheren Empfindung, die uns wieder von weitem an das Unendliche erinnert; und gerade ſo wirkt die Furcht in der Empfindung des Grauenvoll-Erhabenen nur mit, dieſer Geiſtesſtimmung einen beſondern und zufälligen Charakter zu geben. Grauenvoll und gräßlich-erhaben kann ſogar eine Hölle ſeyn; aber die Em-

pfindung des Rein-Erhabenen iſt immer ein heiterer Blick in den Himmel. Auch im tragiſchen Pathos iſt das *Erſchütternde* wohl zu unterſcheiden von dem Erhabenen in ſeiner Reinheit. Das berühmte *Doch!* in Leſſing's Emilia Galotti wirkt erſchütternd genug; aber erhaben iſt es bei weitem nicht in dem Grade, wie der Schluß von Schiller's Jungfrau von Orleans.

Irrig iſt ferner die Meinung, daß das Erhabene überhaupt und urſprünglich auf die Art empfunden werde, die wir *äſthetiſch* nennen. Das Unendliche bleibt für das Gefühl gleich erhaben, das Intereſſe, das ſich darauf bezieht, ſey äſthetiſch, oder theoretiſch, oder rein moraliſch, oder ſtrenge religiös. Es giebt eine gewiſſe moraliſche Empfindung des Erhabenen, die das äſthetiſche Intereſſe völlig niederſchlägt. Iſt etwas, rein moraliſch betrachtet, erhabener, als das ſtille Dulden einer gebeugten Seele in der raſtloſen Erfüllung drückender Pflich-

ten, die beſonders deßwegen ſo drückend ſind, weil ſie eine Reihe kleiner, aber unaufhörlich wiederkehrender Aufopferungen, und eine raſtloſe Selbſtverleugnung ohne allen imposanten Heroismus verlangen? Was könnte uns ſtärker erinnern an die überirdiſche Gewalt der moraliſchen Freiheit, und an ihr Verhältniß zu dem wunderſamen Geſetze, das wir als einen Zeugen des Göttlichen, das Eins mit dem Unendlichen iſt, in unſerm Buſen tragen? Aber äſthetiſch betrachtet iſt eine ſolche Selbſtverleugnung nur peinlich, und ſogar zurückſtoßend. Auch die verſchloſſene, der Phantaſie unzugängliche Andacht des frommen Quäkers, mit deſſen pietiſtiſcher Einſeitigkeit kein äſthetiſches Intereſſe beſtehen ſoll und kann, wirkt der äſthetiſchen Empfindung des Erhabenen entgegen. Was für erhaben im äſthetiſchen Sinne gelten darf, iſt immer imposant. Es thut durch ſeine ungewöhnliche Größe eine gewaltige Wirkung auf die Phantaſie, die

es, möchte man ſagen, reizt, das Endliche, das ſo groß erſcheint, in ein Unendliches zu verwandeln. Dieſes Imposante nun kann ſich mit dem moraliſchen und religiöſen Intereſſe vortrefflich vereinigen. Aber es kann auch durch eine äſthetiſche Täuſchung dem wahrhaft moraliſchen und religiöſen Intereſſe ſehr gefährlich werden, wie beſonders die Bewunderung, mit der wir die heroiſchen Thaten großer Böſewichter vernehmen, und noch mehr die Geſchichte der Religionen, beweiſet.

Auch das Erhabene kann, wie das eigentlich Schöne, nicht erſcheinen ohne eine gewiſſe Form. Aber im Schönen liegt die Form als eine in ſich ſelbſt zuſammenſtimmende Summe von intereſſanten Verhältniſſen allem Uebrigen, was zur vollendeten Schönheit gehört, zum Grunde. Mit der Schönheit der Formen vereinigt ſich die Wirkung des Erhabenen in den großen Idealen, zum Beiſpiel eines olympiſchen

Jupi-

Jupiters, nach griechiſcher Anſicht des Göttlichen, oder, nach romantiſcher Anſicht, in den idealen Geſtalten eines Chriſtus und einer Madonna. Solche Ideale unterſcheiden ſich durch dieſen Charakterzug ſehr von denen, die zwar auch einer überirdiſchen Welt anzugehören ſcheinen, aber nichts Impoſantes haben, z. B. eine mediceiſche Venus. Die Wirkung des Erhabenen kann durch keine andere, als große Formen hervorgebracht werden, ſo weit dieſe Wirkung überhaupt von der Form abhängig iſt, und zwar immer im Verhältniſſe zu dem Maßſtabe, nach welchem wir Großes von Kleinem zu unterſcheiden gewohnt ſind. Die innere Harmonie hat an dieſer Wirkung keinen Antheil. Die ägyptiſchen Pyramiden, große Gebirgsmaſſen, und viele andere auf eine ähnliche Art in das Auge fallende große Gegenſtände verdanken ihren impoſanten Charakter gewiß nicht einer Schönheit ihrer Form. Je beſtimmter wir das Erhabene allein empfin-

den, deſto weniger kommt überhaupt die Form eines Gegenſtandes für ſich in Betracht; deſto mehr aber ihre Beziehung auf die Umgebungen und auf die Vorſtellungen, die wir in beſtimmter Hinſicht vom Großen und Kleinen haben. Dieß zeigt ſich beſonders bei der Unterſcheidung der Arten des Erhabenen.

Die Kantiſche Unterſcheidung des Mathematiſch=Erhabenen von dem Dynamiſch=Erhabenen iſt in der Grundlage richtig, aber nicht beſtimmt genug. Alles Erhabene hat inſofern ein mathematiſches Princip, als es eine äſthetiſche Modification des Großen iſt; denn der reine Begriff einer Größe, man wende ihn an auf welche Gegenſtände man wolle, bleibt in ſeiner Wurzel mathematiſch. Aber eine rein mathematiſche Reflexion macht das Große zum Gegenſtande des kalten Verſtandes, und vernichtet eben dadurch alles äſthetiſche Intereſſe. So wie der Mathe=

matiker die Größe des Weltgebäudes zu berechnen anfängt, hört es auf, ein erhabener Gegenſtand für ihn zu ſeyn. Deſſen ungeachtet giebt es zwei Arten des Erhabenen, die man vorzugsweiſe mathematiſch nennen kann. Alle Größe nämlich iſt entweder extenſiv, oder intenſiv. Die extenſive Größe, d. i. diejenige, die auf Maß und Zahl zurückgeführt werden kann ohne Gradverhältniſſe und ohne Vorausſetzung irgend einer Kraft, unterſcheidet ſich auch äſthetiſch von der intenſiven Größe oder der Stärke, mit welcher in verſchiedenen Graden vorausgeſetzte Kräfte wirken. Durch extenſive Größe wirkt das Geometriſch- und Arithmetiſch-Erhabene, in deſſen Empfindung ein contemplatives Staunen liegt, anders als das Dynamiſch-Erhabene, deſſen Intenſität gewöhnlich mehr erſchüttert, auch wenn wir ſie nur in der Vorſtellung empfinden. Jene beiden Arten des Erhabenen, das geometriſche und das arithmetiſche, mögen dann,

wegen ihrer näheren Verwandtſchaft mit den Grundvorſtellungen der Geometrie und Arithmetik, vorzugsweiſe mathematiſch heißen. Aber auch in der Empfindung des Dynamiſch-Erhabenen iſt nicht gleichgültig, ob es ungemeine Naturkräfte, oder moraliſche Kräfte ſind, deren Intenſität äſthetiſch auf uns wirkt.

In der Empfindung des Geometriſch-Erhabenen, deſſen Grundlage in der menſchlichen Vorſtellung der Raum iſt, müßten impoſante Maſſen, mit regelmäßigen oder unregelmäßigen Umriſſen, ein ſchwächeres Gefühl des Unendlichen erwecken, alſo weniger erhaben ſeyn, als eine unabſehbare Leere, wenn die äſthetiſche Wahrnehmung nicht lieber auf großen Gegenſtänden ruhete, in denen das Begrenzte ſelbſt als ein Symbol des Unbegrenzten erſcheint. Die Phantaſie ſucht ſich zwar auch den leeren Raum als etwas Wirkliches zu vergegenwärtigen; aber alles Leere ermüdet bald,

ſelbſt da, wo es in das Erhabene übergeht, wie in Klopſtock's Beſchreibung der öden Weltregion, "wo kein Todter begraben liegt, und keiner erſtehn wird". Weite und kahle Ebenen, deren Grenze ſich im Horizonte verliert, erregen nur ein läſtiges Gefühl des Mangels der Gegenſtände, mit denen die Phantaſie dieſen Raum ausfüllen möchte. Selbſt der glatte Spiegel der ruhigen Meeresfläche ſetzt den, der ihn mit äſthetiſchem Intereſſe anblickt, nur in ein vorübergehendes Erſtaunen. Weit erhabener iſt das geſtirnte Himmelsgewölbe, auch für den, der nicht weiß, oder nicht daran denkt, daß die flimmernden Punkte in der Tiefe des unermeßlichen Raums Weltkörper ſind, die Millionen Meilen weit aus unerſchöpflichen Lichtquellen ihre Strahlen unſern Augen zuſenden; denn dieſe hellen Punkte geben dem ſcheinbar leeren Raume eine Art von Leben, und legen uns das Räthſel vor, was ihr Leuchten in dieſer unerreichbaren Ferne wohl für einen Urſprung haben möge, und

was ihr hoher Stand über den irdiſchen Dingen bedeute. Mit Kant annehmen, daß keine Betrachtung, die dem Verſtande angehört, in ſolche äſthetiſche Anſchauungen ſich miſchen dürfe, wenn das Erhabene des Eindrucks rein empfunden werden ſoll, heißt, die Empfindung des Erhabenen im menſchlichen Gemüthe widernatürlich auf die unmittelbaren Wirkungen der phyſiſchen Wahrnehmung beſchränken. Erſt durch Betrachtungen, zu denen die Aſtronomie den Weg gebahnt hat, wird der geſtirnte Himmel in unſrer Vorſtellung zu dem erhabenſten aller Gegenſtände in der Natur. Coloſſale Maſſen, wie die ägyptiſchen Pyramiden, wirken um ſo impoſanter, je weiter der ſcheinbar leere Raum iſt, der ſie umgiebt, ohne ſie in unſern Augen, nach dem angenommenen Maßſtabe des Großen, zu verkleinern.

Dürfte der Verſtand ſich nicht einmiſchen in die reine Empfindung des Mathe-

matiſch=Erhabenen, ſo würde nicht arith=metiſch auch das Zahlloſe erhaben ſeyn können. Denn an allem Zählen nimmt der Verſtand Antheil. Eine ungewöhnliche Menge von Dingen kann uns alſo auch nicht als zahllos erſcheinen, wenn ſie uns nicht, wäre es auch nur in einer dunkeln Empfindung, reizt, ſie zu zählen, alſo, unſern Verſtand zu gebrauchen. Aber zum wirklichen Geſchäfte des Zählens darf es allerdings nicht kommen, wenn das Zahlloſe als erhaben empfunden werden ſoll. Wegen der zu nahen Verwandtſchaft des Zahlloſen mit den kalten Zahlen hat auch die bloße Vorſtellung von einer unzähligen Menge eben ſo wenig Impoſantes, als die wirkliche Erſcheinung einer Menge von Dingen, die nicht leicht zu zählen ſind. Die Millionen und Myriaden thun in der Poeſie ſelten die Wirkung, die ſich die Dichter von ihnen verſprechen. In dem Anblicke eines aufgeregten Ameiſenhaufens, wenn die unzähligen muntern Thierchen

durch einander laufen, hat vermuthlich noch niemand etwas Aeſthetiſch-Großes gefunden. Der Contraſt zwiſchen der Unzahl, die ſich auf das Unendliche bezieht, und dem Wimmeln kleiner Geſchöpfe hat ſogar etwas, das ſich zum Komiſchen neigt, und auch wohl in das Widrige übergeht. Da erſt wird das Unzählbare erhaben, wo die Gegenſtände, die wir nicht zu zählen vermögen, uns ſchon durch eine andere Art von äſthetiſcher Größe intereſſiren, oder noch mehr, wo Theile der Zeit in Betracht kommen, die ſich in die Ewigkeit verliert. Die reine Idee des Ewigen gehört äſthetiſch zu den erhabenſten, die der menſchliche Geiſt faſſen kann. Was auch nur Jahrhunderte dauert, wird, nach einer allgemein bekannten Schätzung, ehrwürdig durch ſein Alter. Und dieſe der menſchlichen Seele tief einwohnende äſthetiſche Schätzung des Alten wächſt in dem Maße, wie eine Reihe von Jahrhunderten, vorwärts oder rückwärts, lebhafter

die dunkle Idee des Ewigen hervorruft, das über aller Zeit liegt.

Das Dynamiſch-Erhabene der Natur richtet ſich in unſrer Vorſtellung nach dem Maße des Gewöhnlichen in der Erſcheinung der phyſiſchen Kräfte des Menſchen. Denn wo ſollten wir ein anderes Maß finden, in der Vergleichung phyſiſcher Kräfte das Große von dem Kleinen zu unterſcheiden? Im All der Dinge koſtet es der Natur eben ſo wenig Mühe, ein Sonnenſyſtem zu bauen, als ein Sonnenſtäubchen hervorzubringen. Aber dem Menſchen erſcheint groß, was über ſeine eignen Kräfte geht, das heißt, über den gewöhnlichen Grad menſchlicher Kraft; denn Geſchicklichkeit, die nur als phyſiſches Talent in Betracht kommt, und ſeltene Fertigkeit, die durch Uebung erworben werden kann, haben nichts Großes. Kampfſpiele im Zuſammentreffen phyſiſcher Kräfte ſind immer intereſſant, aber impoſant nur dann, wenn

eine Gewalt in ihnen erſcheint, die über die individuellen Schranken der menſchlichen Natur, wie ſie gewöhnlich iſt, hinaus reicht. Kämpfe zwiſchen Löwen und Elephanten ſtaunen wir an; Hahnengefechte nicht. Ein Schlachtgetümmel, wo Schaaren gegen Schaaren anſtürmen, hat etwas Großes, weil da die vereinten Kräfte Vieler als eine einzige Kraft erſcheinen. Noch imposanter ſind die Erſcheinungen, in denen die Natur außerhalb aller individuellen Formen in wilder Freiheit mit ſich ſelbſt zu kämpfen ſcheint; zum Beiſpiel das Meer im Sturm; ein tobendes Gewitter; eine hoch lodernde und große Maſſen zerſtörende Feuersbrunſt; oder mächtige Waſſerfälle. Auch die ruhenden Wirkungen ſolcher zerſtörenden Kräfte behalten den Reiz des Erhabenen. Das Melancholiſch-Imposante großer Trümmern wirkt auch auf Gemüther, die ſonſt eben nicht äſthetiſch geſtimmt ſind. In der Schätzung phyſiſcher Stärke eines menſchlichen Individuums ſinkt die Empfindung des

Erhabenen in demſelben Verhältniſſe, wie die moraliſche Bildung ſteigt. Und doch wird in jedem Heldengedichte ein Held auf dem Schlachtfelde, der nicht zugleich durch phyſiſche Kraft den gewöhnlichen Menſchen überlegen iſt, vor unſrer Phantaſie lange nicht ſo gut beſtehen, als ein anderer, deſſen Arm ſo mächtig, wie ſein ſeltener Muth, den Feind ſchlägt.

Ueber das Phyſiſch-Impoſante ſiegt die moraliſche Größe auch in der äſthetiſchen Reflexion, wenn das Gefühl allein, unabhängig von Grundſätzen und Moralſyſtemen, den Ausſchlag giebt, aber eben deßwegen freilich nur da, wo der Menſch in ſeinem Innern gebildet genug iſt, die Kraft, durch die er ſich ſelbſt eine Würde erwerben kann, höher zu ſchätzen, als alle Naturkräfte. Daß es eine rein moraliſche Größe giebt, die nicht impoſant iſt, erkennen wir erſt in der Vergleichung einer gewiſſen Güte des Herzens und Charakters

mit beſtimmten Begriffen von Pflichten. Dieſe Begriffe aber gehen das äſthetiſche Gefühl nichts an. Auch in der äſthetiſchen Reflexion erfüllt rein moraliſche Größe von impoſanter Art, eine Chriſtusgröße zum Beiſpiel, das gebildete Gemüth mit einem Staunen, das keine homeriſche Götter- und Heldenwelt in dieſem Grade erregt. Aber das äſthetiſche Gefühl unterſcheidet nicht immer moraliſche Scheingröße von jener reinen und wahren. Wir ſtaunen gewöhnlich mehr die Kraft an, die zu großen Geſinnungen und Entſchlüſſen gehört, als ihren moraliſchen Werth. Aller Heroismus hat etwas Erhabenes, auch wo wir ſeine Aeußerungen nach wahren Begriffen von moraliſcher Größe durchaus mißbilligen. Vor einer geſunden Moral erſcheint keine Leidenſchaft groß; aber die Aeſthetik muß das Impoſante der großen Leidenſchaften anerkennen, deren Effect in der Kunſt beſonders aus mehreren Trauerſpielen bekannt iſt. Auch der verwerflichſte Ehrgeiz,

die Herrſchſucht, die Rachſucht, die leiden=ſchaftliche Liebe werden, zwar nicht durch ſich ſelbſt, aber durch die heroiſche Kühn=heit, zu der ſie entflammen, ein erhabener Stoff der Kunſt. Sogar Milton's Satan iſt ein äſthetiſch=großer Charakter. Nur den verſteckten, kleinlich=ſchlauen, oder heuchleriſch ſein Ziel verfolgenden Böſewicht verabſcheuen wir äſthetiſch, wie moraliſch.

Ueber allen Arten des Erhabenen, die man mathematiſch, oder dynamiſch nennen kann, liegt das Religiös=Erhabene, das in der ganzen Fülle ſeiner Bedeutun=gen unter keine jener Rubriken paßt. Denn nur das wahrhaft Göttliche iſt abſolut=groß. In ihm vereinigt ſich das Unbe=grenzte, Ewige, im Weltall Allmäch=tige, mit dem Heiligen, dem die reinſte Sittlichkeit endlicher Weſen ſich nur aus einer weiten Entfernung nähert. Aber auch dieſes wahrhaft Göttliche wird von der Phan=taſie gewöhnlich umgeſtaltet zum Schein=

Göttlichen. So wie der Menſch, von unendlicher Bethörung umfangen, und doch in dieſer Bethörung wirklich fromm, zu mancherlei Göttern und Heiligen beten kann, richtet ſich auch in der äſthetiſchen Reflexion das Religiös-Erhabene nach den mannigfaltigen religiöſen Vorſtellungen, die der wahren Idee des Göttlichen oft ſeltſam widerſtreiten. Hier kann das Subjective in einen ſolchen Conflict mit dem Objectiven gerathen, daß nach gewiſſen Vorſtellungen ſogar lächerlich erſcheint, was nach andern religiöſen Anſichten durch ſymboliſche Bedeutung ſehr erhaben iſt. So trüglich entſcheidet das äſthetiſche Gefühl in der Schätzung des Erhabenen, wenn ihm geläuterte Begriffe von wahrer Vollkommenheit und Würde nicht zu Hülfe kommen.

V.

Vom Verhältniſſe des Schönen zum Komiſchen.

Wie dem Erhabenen das Komiſche gegenübertritt, und wie Beides in dieſer Entgegenſetzung ſich zum Schönen verhält, zeigt ſich nirgends deutlicher, als in der Poeſie. Die Komödie ſteht nicht nur der eigentlichen Tragödie entgegen, die zu den erhabenen Dichtungsarten gehört; auch durch bloße Parodie läßt ſich keine Art des ernſthaften Effects in der Poeſie ſo leicht vernichten, als der Effect des Erhabenen. In der komiſchen Darſtellung erſcheint jeder Gegenſtand verkleinert. Aber daß dieſe Verkleinerung auf der entgegengeſetzten Seite mit dem Erhabenen ſich im Unendlichen verliere, iſt nur eine ſinnliche Meinung.

Die Theorie des Komiſchen in ihrem ganzen Umfange greift weit über die Grenzen der Aeſthetik hinaus. Verwirrt und verdunkelt iſt dieſe Theorie beſonders durch

falſche Anſichten des Verhältniſſes des Komiſchen zum Lächerlichen. Noch immer beurtheilt man hier und da das Komiſche als eine Gattung des Lächerlichen. Und doch unterſcheidet ſchon der gemeine Sprachgebrauch zwiſchen dem Komiſchen und dem Lächerlichen ſcharf und richtig. Niemand hält ein komiſches Gedicht für eine beſondre Gattung lächerlicher und folglich des Spottes würdiger Gedichte. Nur aus Höflichkeit nennt man einen lächerlichen Menſchen wohl zuweilen ein komiſches Subject. Der Makel des Lächerlichen haftet immer an dem Gegenſtande, oder ſcheint wenigſtens an ihm zu haften. Das Komiſche aber iſt ein beſonderer Reiz der Form, in der ein Gegenſtand lächerlich erſcheint. Dieſer Reiz läßt ſich aber nicht erklären, wenn man nicht ausgeht vom Lächerlichen überhaupt. So ſieht ſich die Aeſthetik noch einmal zu einer Abſchweifung in die Pſychologie genöthigt, um von der intellectuellen Empfindung des Lächerlichen

und

und von der Entſtehung des mit dieſer Empfindung verbundenen phyſiſchen Lachens Rechenſchaft zu geben.

Jedermann weiß, daß ein phyſiſches Lachen durch bloßes Kitzeln und noch auf gar mancherlei andre Art erregt werden kann, als durch die Wahrnehmung widerſinnig ſcheinender Verhältniſſe, die wir lächerlich nennen. Da ein phyſiſcher Kitzel, er werde bewirkt, wodurch er wolle, an ſich nicht das Mindeſte mit der Empfindung des Schönen gemein hat, ſo ſcheint von weitem doch das Wohlgefallen, das mit der intellectuellen Wahrnehmung des Lächerlichen verbunden iſt, mit dem Intereſſe für das Schöne verwandt zu ſeyn. Aber genauer betrachtet, verſchwindet auch dieſe Aehnlichkeit. Denn alles Schöne ſchließt innere Harmonie in ſich. Es ſteht folglich auch allem Widerſinnigen, ſich ſelbſt, oder ſeine beabſichtigte Wirkung Zerſtörenden, entgegen. Das Lächerliche aber iſt immer eine

beſondre Erſcheinung des Widerſinnigen, das ſich ſelbſt, oder wenigſtens ſeine beabſichtigte Wirkung, zerſtört. Das Lächerliche an ſich, es finde ſich, wo es wolle, iſt alſo dem Häßlichen verwandt. Wie es zugeht, daß das Widerſinnige unter gewiſſen Umſtänden unleugbar einen intellectuellen Reiz für uns hat, da es uns doch unter andern Umſtänden nur mit Verachtung und Widerwillen erfüllt, ſucht man vergebens aus einem unſeligen Hange zur Schadenfreude, oder aus einer verzeihlichen Aeußerung des Stolzes zu erklären. Unſchuldige Scherze ſind nur dann wahrhaft unſchuldig, wenn keine Schadenfreude ſich in ſie einmiſcht. Wer aus Stolz lacht, weil er ſich erhaben über Andre fühlt, wenn ein bloßes Spiel des Zufalls ernſthafte Geſchäfte ſtört, zum Beiſpiel, wenn ein Hund in dem Augenblicke zu bellen anfängt, da ein ernſthafter Mann eine Rede halten will, verdient doch wohl ſelbſt verlacht zu werden. Wie Schadenfreude, Stolz, Rach=

ſucht, Bosheit ſogar, den Reiz des Lächerlichen verſtärken können, iſt bekannt genug. Aber das reine Wohlgefallen am Lächerlichen iſt eine der harmloſeſten Gemüthsergötzungen, die es nur geben kann. Es ſetzt nichts weiter voraus, als, daß widerſinnige, oder widerſinnig ſcheinende Verhältniſſe, ſie mögen veranlaßt ſeyn, wodurch ſie wollen, uns überraſchen in Augenblicken, da der Eindruck, den ſie durch dieſe Ueberraſchung auf uns machen, nicht durch eine andre Empfindung vernichtet wird. Wie die Natur dieſen in ſeiner Art einzigen Effect hervorbringt, daß das Gefühl der intellectuellen Wahrnehmung von wirklichen, oder auf bloßer Einbildung beruhenden Mißverhältniſſen, aus dem Mißfallen, das ihre erſte Folge ſeyn muß, durch Ueberraſchung zu einem Wohlgefallen wird, hat noch keine Phyſiologie zu erklären vermocht. Phyſiſch aber, nicht geiſtig, iſt die Annehmlichkeit des Lächerlichen ohne allen Zweifel. Denn ein geiſtiges Wohlgefallen kann nicht auf

Mißverhältniſſen beruhen. Aber zum Bewundern wohlthätig hat die Natur dafür geſorgt, daß der zurückſtoßende Widerſinn, an welchem das Leben ſo reich iſt, uns unter gewiſſen Umſtänden wenigſtens durch Ueberaſchung anzieht und beluſtigt, indem die überraſchende Wahrnehmung unſre Nerven in eine Bewegung ſetzt, als ob wir gekitzelt würden. Damit ſoll nicht geſagt ſeyn, daß das Lächerliche uns immer in demſelben Augenblicke anſpräche, wenn uns der Gegenſtand, an dem wir etwas lächerlich finden, im Ganzen erſcheint. Oft wird das Lächerliche, wie das Wahre, erſt entdeckt durch Studium des Gegenſtandes, wie z. B. in Hogarth's ſatyriſchen Gemählden. Aber auch da muß uns im Einzelnen die Entdeckung überraſchen, wenn wir lachen, oder zum Lachen geſtimmt werden ſollen. Hat aber ein Gegenſtand, oder ein Zug an ihm, dieſe Wirkung ein Mal auf uns gethan, ſo erneuert auch die Wiederhohlung des Eindrucks, oder die bloße

Erinnerung, denſelben Kitzel, bis der Reiz des Lächerlichen, wie jeder Reiz, durch fortgeſetzte Wiederkehr ſich ſelbſt aufreibt. Wer nun mit Jean Paul Richter das Lächerliche für ein Minimum erklärt, das dem Erhabenen, als einem Maximum entgegenſtehen ſoll, hat wenigſtens in ſo fern Recht, als der Widerſinn überhaupt ein intellectuelles Minimum, nämlich eine logiſche Null, iſt.

Der Pſychologie kommt es zu, die Verſchiedenheit der Arten des Lächerlichen weiter zu unterſuchen. Die Aeſthetik achtet auf das Lächerliche nur da, wo es die Grundlage des Komiſchen iſt. Denn das Komiſche tritt, wenn gleich urſprünglich ebenfalls vom Schönen verſchieden, doch mit dem Schönen in eine merkwürdige äſthetiſche Verbindung, ſowohl im wirklichen Leben, als in der Kunſt. Das Komiſche iſt eine Modification des Witzigen, alſo ein Product des Geiſtes. Komiſch iſt

die witzige Darſtellung, in welcher ein Gegenſtand lächerlich erſcheint. Da nun der Witz, als Vermögen glücklicher Einfälle, das heißt, treffender und überraſchender Combinationen, keiner Regel folgt, die der Geiſtesthätigkeit überhaupt eine beſtimmte wiſſenſchaftliche, oder moraliſche, oder gar religiöſe Richtung gäbe, ſo iſt das freie Wohlgefallen, das wir an glücklichen Einfällen, ſchon um ihrer ſelbſt willen und ohne alle Nebenbeziehungen finden, allerdings von äſthetiſcher Art. Daher die wirkliche Verwandtſchaft des Witzigen, und folglich auch des Komiſchen, mit dem Schönen. Aber wie nicht jedes äſthetiſche Intereſſe ſchon wirkliche Empfindung des Schönen iſt, ſo können auch die glücklichen Einfälle, die uns äſthetiſch ergötzen, ſehr weit von den Verhältniſſen entfernt ſeyn, die zum Schönen weſentlich gehören. Wir haben oben geſehen, was Schönheit eines Gedankens iſt; aber bei weitem nicht alle witzigen Einfälle ſind ſchöne Gedanken.

Alſo nur dann iſt das Komiſche ſchön, wenn die witzigſte Darſtellung, in der ein Gegenſtand lächerlich erſcheint, mit jenen Verhältniſſen ſich vereinigt, in denen wir das Schöne empfinden. Der Witz, deſſen Theorie übrigens nicht weiter in die Aeſthetik gehört, bringt auch ernſthafte Einfälle hervor, ob er gleich im Deutſchen dann gewöhnlich nicht Witz genannt wird. Durch mancherlei ernſte Beziehungen, die aber den Reiz des Lächerlichen nicht niederſchlagen dürfen, kann das Komiſche noch enger an das Schöne ſich anknüpfen. Nie aber wird das Schöne in der Verſchmelzung mit dem Komiſchen rein empfunden, weil immer ein verſteckter Widerſpruch zurückbleibt zwiſchen der innern Harmonie, die das erſte Element der Schönheit iſt, und dem Widerſinnigen, deſſen überraſchende Erſcheinung das Lachen erregt.

Durch komiſche Verwickelung und Auflöſung entſteht eine beſondre Sphäre

für die ſchöne Kunſt. Aber auch die Natur verwickelt manche Verhältniſſe im Leben ſo ſonderbar, als ob ſie Luſtſpiele dichten wollte. Da erſcheint uns in einer äſthetiſchen Täuſchung der blinde Zufall als witzig, und gleichſam dem menſchlichen Witze vorarbeitend. Auf kunſtreicher Nachahmung ſolcher natürlichen Verwickelungen beruhet ein großer Theil des Reizes der ſpaniſchen Intriguenkomödie. Aber auch der wirkliche Witz, der das Leben erheitert, hat nicht immer Kunſtverhältniſſe vor Augen.

Da das Schöne in der Verſchmelzung mit dem Komiſchen nie rein empfunden wird, ſo ſuchte der gebildete Geſchmack von jeher auf mannigfaltigen Wegen eine ernſte Zugabe zum Komiſchen in der Kunſt. Komiſch ohne alle ernſte Beziehung iſt nur der Scherz. Auch die Grazien ſcherzen. Aber ein fortgeſetzter Scherz ermüdet bald. Derbe Scherze, im Deutſchen

Späße genannt, werden leicht platt. Den Spaßvögeln, die immer mit ſolchen Scherzen bei der Hand ſind, entzieht man nicht ſelten unwillkürlich eine Achtung, die ſie doch wirklich nicht immer verſcherzen. Aber je mehr treffender Ernſt ſich hinter dem Scherze verbirgt, deſto pikanter iſt ein komiſcher Einfall. Tritt dieſer Ernſt als Spott hervor, ſo heißt der witzige Einfall ſatyriſch. Boshafte und ungerechte Satyre iſt Beleidigung des ſittlichen Gefühls, folglich auch des guten Geſchmacks; aber der Reiz eines wahrhaft witzigen Einfalls iſt ſo mächtig, daß wir nicht immer nach der Quelle fragen, aus der er gefloſſen ſeyn mag; und wenn wir an dieſe Quelle nicht denken, iſt es für den äſthetiſchen Effect gleichgültig, ob die Satyre boshaft und ungerecht iſt, oder liberal und gerecht. Die liberale und gerechte Satyre trifft immer nur Thorheiten, die wirklich dieſen Nahmen verdienen. Sie iſt eine treffliche Dienerin der geſunden Vernunft.

Laſter greift ſie nur von derjenigen Seite an, wo das Widerſinnige, nicht der böſe Wille, in unſittlichen Handlungen hervorſticht; denn wo das Unſittliche auffallend von böſem Willen ausgeht, und mehr dem ſchlechten Herzen angehört, als dem bethörten Kopfe, iſt es widrig. Die bittere Züchtigung, mit der ein entrüſtetes edles Gemüth das Laſter verfolgen darf, iſt von der echten Satyre ſehr verſchieden. Dieſe iſt ihrer äſthetiſchen Natur nach heiter und munter. Selbſt dem Laſter entzieht ſie das Widrige, indem ſie es in das Gebiet der bloßen Thorheit hinüber zieht. Zum Lachen ſtimmt ſie uns, nicht zum Zürnen. Und eben dadurch kann ſie freilich, ohne es zu wollen, den guten Sitten zuweilen ſogar gefährlich werden; denn wer ſich gewöhnt, einen Gegenſtand der gerechten Verachtung zum Gegenſtande des Muthwillens und der Ergötzung zu machen, läuft immer einige Gefahr, ſein ſittliches Gefühl dadurch abzuſtumpfen, und am Ende ſich

ſelbſt vieles zu verzeihen, was doch nur als eine luſtige Thorheit erſcheint. Aber dieſer Vorwurf, den ernſte Moraliſten nicht ohne Grund beſonders manchem übrigens unverwerflichen Luſtſpiele gemacht haben, trifft mehr die Charakterſchwäche derer, die ſich durch den zufälligen Effect einer äſthetiſchen Licenz verderben laſſen, als dieſe Licenz ſelbſt. Denn eine gewiſſe Sphäre des Uebermuths muß dem komiſchen Witze gegönnt bleiben, wenn er nicht erſchlaffen ſoll; und was nicht unſittlich gemeint iſt, ſoll auch nicht unſittlich verſtanden, noch weniger ſo angewandt werden.

Wie verſchieden das Komiſche, ſeiner urſprünglichen Natur nach, vom wahrhaft Schönen iſt, zeigt ſich auch in der ſchwankenden Subjectivität der meiſten komiſchen Effecte. Wer an unwandelbare Geſetze des Natürlichen und Vernünftigen glaubt, wird nicht bezweifeln, daß auch eine objective und bleibende Lächerlichkeit aus

dem ewigen Conflicte der Natur und Vernunft mit der Unnatur und Unvernunft hervorgeht. Wo der komiſche Witz dieſes wahrhaft und objectiv Lächerliche vor der geſunden Vernunft aller Zeitalter und Nationen gleichſam ſich ſelbſt darſtellen läßt, wie z. B. Cervantes in ſeinem Don Quixote, da reicht ihm die Weisheit ſelbſt den Kranz. Aber für den komiſchen Effect des Augenblicks iſt es völlig einerlei, ob der Weiſe über den Thoren, oder ob ein Narr über den andern lacht; denn die Erſcheinung, nicht der innere Gehalt deſſen, was uns als verkehrt und widerſinnig überraſcht, macht uns lachen. Wo nun die Menſchen unter einander nicht einverſtanden ſind über Vernunft und Unvernunft, richtiges und verkehrtes Verhältniß, Schicklichkeit und Unſchicklichkeit, da erſcheint oft dem Einen als lächerlich, was der Andere wohl gar ehrwürdig findet. Der komiſche Witz aber bringt noch mehr Verwirrung in die Objectivität des Lächerlichen, wenn er etwas

lächerlich macht, was ſeiner Natur nach nichts weniger als ein Gegenſtand des Lachens iſt. Nichts in der Welt iſt zu finden, es ſey ſo ſchön, ſo vernünftig, ſo rührend, ſo ehrwürdig, als es wolle, was ſich durch ſeltſame, disparate, auch wohl freche Combinationen mit andern Vorſtellungen nicht lächerlich machen ließe; denn in der komiſchen Darſtellung ruhet das Lächerliche immer auf einem widerſinnigen und doch durch die Ueberraſchung intereſſanten Zuſammentreffen von Vorſtellungen, die der Witz oft muthwillig nach weit entfernten Analogien zuſammenwirft. Die Traveſtirungen, zum Beiſpiel die in unſers Blumauer's Aeneide, verdanken ihren erſchütternd komiſchen Effect oft den unbedeutendſten Nebenverhältniſſen. Der komiſche Witz kann alſo auf ſchwache Seelen eben ſo verderblich, als wohlthätig, wirken, je nachdem er entweder der geſunden Vernunft vorarbeitet, oder mit dem Lächerlichen ein bloßes Spiel treibt; und doch ſind auch dieſe Spiele unſchuldig

für den, der ſie verſteht. Wer im Ernſte etwas lächerlich macht, worüber nicht zu lachen iſt, den ergreife die Satyre eines andern witzigen Kopfs, um ihn ſelbſt, wo möglich, in einer noch lächerlicheren Erſcheinung figuriren zu laſſen.

Das wahrhaft und objectiv Lächerliche hat für die Meiſten, eben darum, weil ihnen am Vernünftigen weniger gelegen iſt, als an einem luſtigen Augenblicke, nur einen ſchwachen Reiz, wenn es nicht durch zufällige, locale, oder individuelle Anſpielungen belebt wird. Auch dieß beſtätigt die ganze Geſchichte der komiſchen Litteratur. Iſt es aber wohl der Mühe werth, ſich ein Studium daraus zu machen, ſolche Anſpielungen zu verſtehen? Und doch werden die meiſten komiſchen Geiſteswerke in denſelben Verhältniſſen unverſtändlicher, wie das Zeitalter ſich ändert. Ein großer Theil ihrer komiſchen Kraft verſchwindet mit dem Publicum, das ſie zunächſt intereſſiren ſoll=

ten. Wie ganz anders verhält es ſich mit dem ernſthaften Schönen!

Die bekannten Unterſcheidungen zwiſchen dem Hochkomiſchen und dem Niedrigkomiſchen ſind in der Natur der Sache gegründet, und für die Kritik nicht unwichtig, aber in den eingeführten Bedeutungen ſehr ſchwankend. Denn was wahrhaft hoch, oder niedrig genannt werden ſoll in Verhältniſſen, wo das äſthetiſche Intereſſe dem moraliſchen begegnet, muß doch zuletzt nach moraliſchen Begriffen entſchieden werden; aber auf der äußerſten Höhe der komiſchen Darſtellungen, zum Beiſpiel in den Komödien des Ariſtophanes, glänzt nicht immer die Sittlichkeit. Zu jener äſthetiſchen Höhe erhebt ſich der komiſche Witz, wenn er in ſchönen Formen, die ſchon an ſich einen hohen äſthetiſchen Werth haben, ſelbſt das Ideale parodirt, ohne es durch die Parodie zu zerſtören, obgleich das Ideale dann immer von der einen Seite in Caricatur übergeht. Mit

dieſem Wagſtücke des Witzes verträgt ſich aber auch moraliſch niedriger Scherz und boshafte Satyre. Das Hochkomiſche im äſthetiſchen Sinne kann alſo ſehr verſchieden ſeyn von dem Edelkomiſchen nach moraliſchen Begriffen; und dieſes verlangt wieder nicht immer die Feinheit und Umſicht, durch die ſich der vornehme Witz der großen Welt von dem derben Volkswitze unterſcheidet. Die muthwilligen Spiele des Volkswitzes ſind nicht ſelten da, wo ſie unſittlich ſcheinen, weit unſchuldiger und verzeihlicher, als die feinen, das moraliſche Gefühl ſcheinbar ſchonenden und doch dieſes Gefühl unter einer äſthetiſchen Hülle deſto tiefer verletzenden Ergießungen der Galle, oder der Lüſternheit, eines verderbenen Weltmannes. Das Niedrigkomiſche wird alſo auch oft ſehr uneigentlich burlesk genannt. Denn burlesk nennt der Italiener, dem dieſes Wort angehört, alles Spaßhafte, wobei auf äußere Decenz und Convenienz keine Rückſicht genommen

nommen wird. Mit dieſer Spaßhaftigkeit kann ſich niedrige, aber auch, wenn die Späße nicht in's Platte fallen, ſehr edle Satyre verbinden, zum Beiſpiel in den Comödien von Gozzi.

Einen der feineren Reize, den das Komiſche in Verbindung mit dem Schönen annehmen kann, verdankt es der Naivetät. Durch den Gegenſatz zwiſchen der witzigen Darſtellung und der kindlichen oder kindlich ſcheinenden Argloſigkeit deſſen, der den Einfall hat, ohne ſelbſt zu wiſſen, wie viel er damit ausdrückt, oder andeutet, wird der komiſche Effect verdoppelt. Dieß wiſſen auch die komiſchen Erzähler ſehr gut, wenn ſie ſich eine trockene Miene geben, als ob ſie etwas ganz Gewöhnliches vorzutragen hätten. Aber die feinere, wahrhaft unſchuldige Naivetät, die ohne Verleugnung des kindlichen Sinnes bis zur Eleganz gebildet iſt, und mit den Grazien zu ſcherzen gelernt hat, iſt ſehr ſelten. Jean Pa-

fontaine, obgleich kein großer Dichter, ſteht als komiſch-naiver Erzähler unter den Dichtern einzig da.

Eine gewiſſe Verſchmelzung des Komiſchen mit dem Rührenden hat man launig oder humoriſtiſch genannt, ſeitdem der Engländer Sterne durch ſeine Romane zum erſten Male gezeigt zu haben ſchien, daß der rührendſte Ernſt dem Scherze und der Satyre nicht ſo widerſtreitet, wie man gewöhnlich glaubt. Der größte der deutſchen Humoriſten, Richter, unter dem Nahmen Jean Paul berühmt, will das Humoriſtiſche von dem Launigen unterſchieden, und den komiſchen Witz nur dann humoriſtiſch genannt wiſſen, wenn er das Ideale umkehrt, um die Nichtigkeit alles Wirklichen des menſchlichen Lebens im Gegenſatze mit dem Idealen frappant und rührend hervortreten zu laſſen. Aber laſſen ſich nicht noch mehrere merklich verſchiedene Arten der Verſchmelzung des

Komiſchen mit dem Rührenden denken? Und wie ſoll man den Humor, der ſich zum Idealen erhebt, in andern Sprachen nennen, wo das Wort Humor überhaupt gleichbedeutend iſt mit dem deutſchen Laune? Paſſender bezeichnet man die verſchiedenen Arten des Humors oder der Laune mit den Nahmen merkwürdiger Männer, die nach ihrer individuellen Sinnesart ſcherzend und ſpottend zu rühren verſtanden. Der ſokratiſche Humor philoſophirt heiter ſcherzend und innig rührend noch am Rande des Grabes. Der ſterniſche Humor tändelt anmuthig, aber ein wenig weinerlich, mit dem Ernſte des Lebens. Der jeanpauliſche Humor erſchafft ein tragikomiſches Pathos, in welchem die Beſtimmung des Menſchen ſo groß, und die menſchliche Natur, wie ſie gewöhnlich iſt, ſo klein erſcheint, daß ſich das Lachen in ein inniges Mitleid, aber auch in eine Weltverachtung auflöſet, die ſo ſchmerzlich werden kann, daß ſie uns ſelbſt gegen das Schöne

gleichgültig macht. Das Große, das Kühne, das Sinnreiche, kann mit humoriſtiſchen Darſtellungen dieſer Art mannigfaltig beſtehen; aber reines Gefühl für das Schöne iſt mit der Seltſamkeit eines ſolchen tragikomiſchen Pathos kaum vereinbar.

Zweite Abtheilung.

Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte.

I.

Princip der ſchönen Kunſt.

Wenn man verſtanden hat, was das Schöne überhaupt iſt, es zeige ſich in der Natur, oder in Kunſtwerken, ſo bleibt noch vieles zu erörtern übrig, was die Kunſtſchönheit allein angeht. Denn in der Empfindung dieſer Schönheit tritt zu dem allgemeinen äſthetiſchen Intereſſe noch ein beſonderes, das Kunſtintereſſe, hinzu. Unterſcheidet man dieſes nicht genau von jenem, ſo entſteht eine Verwirrung der Begriffe, deren Folge einſeitige, oder ganz falſche, Schätzung des Kunſtſchönen iſt.

Für Kunſt überhaupt intereſſirt ſich der Menſch, wie für das Schöne, unmittelbar und ohne alle Nebenzwecke: In einem Kunſtwerke, von welcher Art es auch ſey, erkennt der denkend-empfindende Geiſt die Geſetze ſeines eigenen Schaffens und Wirkens. Er empfindet, daß er durch ſeine Kunſtfähigkeit allein fähig wurde, ſich über die Thierheit zu erheben, und zur höheren, wiſſenſchaftlichen und ſittlichen Bildung fortzuſchreiten. Dieſes der menſchlichen Natur tief einwohnende Kunſtintereſſe iſt unmittelbar weder auf das Schöne, noch ſonſt auf etwas anderes, außer dem Techniſchen ſelbſt, gerichtet. Aber es vereinigt ſich mit dem äſthetiſchen Intereſſe, und giebt dieſem einen neuen Charakter, den artiſtiſchen, wenn wir das Schöne als ein Product der Geiſteskraft und des Talents bewundern. Dieſe Bewunderung ruft aber auch, früher oder ſpäter, die Kritik hervor. Mit der Natur können wir vernünftigerweiſe nicht rechten. Aber den Künſtler, der uns nicht

Genüge thut, dürfen wir fragen: Haſt du nicht gefehlt? Warum haſt du deine Sache ſo, und nicht anders, gemacht? Denn die Kunſt trägt in ſich den Anſpruch auf Zweckmäßigkeit; und über das, was in ſeiner Art für zweckmäßig gebildet gelten ſoll, hat Jeder, wer den Zweck in's Auge faſſen kann, eine Stimme. Dafür aber ſollen wir auch mit dem Künſtler die Freude theilen, die es ihm ſelbſt machte, mit der ſchaffenden und bildenden Natur zu wetteifern. Ein Gemählde hat einen Kunſtwerth, auch wenn es nur ein ſprechend ähnliches Porträt, oder überhaupt ein bewundernswürdig treues Abbild der Natur iſt. Auch in der Nachbildung natürlich ſchöner Formen kann die Kunſt mit der Natur wetteifern, ohne etwas aus der Seele des Künſtlers hinzuzufügen. Höher ſteigt der Kunſtwerth, wo die Phantaſie des Künſtlers ſich in einer reichen Erfindung offenbart. Aber erſt dann erreicht ein Werk der ſchönen Kunſt den Gipfel der Vor-

trefflichkeit, wenn ſein äſthetiſcher Gehalt mit dem Kunſtwerthe in Einem Effecte zuſammenfällt, der denkende Geiſt ſich ſelbſt und ſeine innige Empfindung des Schönen in die Nachahmung der Natur, oder in den Wetteifer mit ihr, überträgt, und durch eigne Kraft, die den Stoff beherrſcht, auch in der Kunſt als Herr der Natur erſcheint.

Alſo nicht Nachahmung der Natur, wie man das Wort gewöhnlich verſteht, noch weniger Nachahmung der ſchönen Natur, ſondern äſthetiſcher Wetteifer mit der Natur iſt das Princip und höchſte Geſetz der ſchönen Kunſt.

Der äſthetiſche Wetteifer der Kunſt mit der Natur ſchließt bald mehr, bald weniger, Nachahmung des Natürlichen in ſich. Denn nichts Unnatürliches kann der Form unſers Daſeyns gemäß unſre

geiſtigen Kräfte harmoniſch beſchäftigen, folglich auch nicht ſchön ſeyn. Unſre menſchliche Natur iſt ja ein Theil der allgemeinen Natur, die uns umgiebt. Ihre Geſetze ſind auch unſre Geſetze, wenn gleich unter Beſchränkungen durch ein Geſetz der Idealität, das die Natur nicht kennt. Die Phantaſie des Künſtlers mag alſo immerhin Fragmente der Natur in's Unendliche durch einander miſchen; was ſie aus dieſem Stoffe bildet, muß doch, wenn es ſchön ſeyn ſoll, irgend einen Typus der Natürlichkeit in ſich tragen, wie der Menſch, als Menſch, den Typus oder die Urform der Natürlichkeit ſeiner eignen Gattung in ſich trägt. Nichts anderes, als Uebereinſtimmung mit einer ſolchen Urform iſt es, was wir in der Kunſt, wie im Leben, das Natürliche nennen; denn dieß abgerechnet, iſt ja unmöglich, daß irgend etwas in der Natur entſtehe, oder von der Kunſt durch natürliche Mittel hervorgebracht werde, was nicht den allgemei-

nen Geſetzen der Natur, d. h. den Bedingungen der Möglichkeit eines nicht übernatürlichen Daſeyns gemäß wäre. Daraus aber folgt nicht, daß jede ſchöne Kunſt auf eine ähnliche Art, wie diejenigen, die man vorzugsweiſe die nachahmenden Künſte nennt, namentlich die zeichnenden und plaſtiſchen, ein Vorbild in der Natur ſuche, von dem ſie ein mehr oder weniger treues, oder verändertes Nachbild aufſtelle. So kann die Kunſt nur da verfahren, wo ſie etwas Aeußeres darſtellen will, das in das Auge fällt, oder fallen könnte. Künſte, die auf innere Natürlichkeit beſchränkt ſind, z. B. die Muſik, folgen nur dem allgemeinen Typus der menſchlichen Natur, indem ſie ſich in die Geſetze fügen, die einer natürlichen Empfindungsart gemäß ſind. Immer aber ſoll der Künſtler der Natur die Seite abzuſehen ſuchen, von der ſie uns durch innere Harmonie und durch die übrigen Elemente des Schönen äſthetiſch intereſſirt. Gelingt dieß dem

Künſtler nicht, ſo kann auch die treueſte Nachahmung der Natur nicht ſchön ausfallen. Wo nun endlich die ſchöne Kunſt etwas Aeußeres bilden will, das ihr die Natur nicht vorgebildet hat, da findet ſie wenigſtens in der beſondern Beſtimmung des Kunſtwerks eine Regel der Natürlichkeit. So folgt die Baukunſt der Natur der Sache und der natürlichen Empfindungsart des Menſchen, wenn ſie die Wohnungen für Götter anders bauet, als die Wohnungen für Menſchen, und ein chriſtliches Gotteshaus nicht wie einen Tempel der Venus.

Zur äſthetiſchen Nachahmung der Natur gehört aber auch, daß der Geiſt der Natur nachgeahmt werde. Geiſt der Natur iſt das Geſetz des unendlichen Lebens in der Entwickelung organiſcher Geſtalten. Schaffend erſcheint die Natur; und ſchöpferiſch ſoll die Kunſt erſcheinen. Eine neue Welt ſoll ſie hervorbringen, die von

einer gewiſſen Seite der wirklichen ähnlich, von einer andern oft ſehr verſchieden von ihr iſt. Als eine zweite Natur, nur nicht den natürlichen Geſetzen allein gehorchend, ſondern auch der höheren Beſtimmung des Menſchen eingedenk, ſoll die ſchöne Kunſt die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.

Der äſthetiſche Wetteifer der Kunſt mit der Natur führt von ſelbſt zu der idealen Schönheit, wenn die Phantaſie des Künſtlers den Geſetzen des Schönen gemäß den höchſten Schwung nimmt. Schon in der Expoſition der Idee des Schönen überhaupt zeigte ſich uns, daß Idealität im Allgemeinen noch nicht Schönheit, und daß nicht alle Schönheit ideal iſt. Aber vollkommen iſt, wie wir geſehen haben, keine Schönheit, der das Gepräge des freien Emporſtrebens des Geiſtes zum Unendlichen fehlt. Dieſes Gepräge des Unendlichen iſt nicht den ſchönen Idealen, die ein Erzeugniß der begeiſterten Phantaſie der Künſtler

ſind, ausſchließlich eigen. Darſtellung des Unendlichen ſelbſt iſt unmöglich. Andeutung des Unendlichen durch ſymboliſche Bezeichnung iſt auf mannigfache Art möglich, aber an ſich noch lange nicht ſchön. Der dunkeln, meiſtens trüben, und nicht ſelten verworrenen Symbolik zu entgehen; das Ueberirdiſche ſelbſt mit dem Irdiſchen, das Natürliche mit dem Uebernatürlichen in einer lebendigen Darſtellung auszugleichen; und eben dadurch die höchſte Schönheit hervorzubringen, die der menſchliche Geiſt in der Empfindung wirklicher Erſcheinungen faſſen kann; erſchafft die Künſtlerphantaſie nach einem Typus der Natürlichkeit das Ideale in der Kunſt. Dieſes Ideale entſteht, wenn die Phantaſie die natürlich ſchönen Formen, einem Gefühle von überirdiſcher Schönheit gemäß, nicht zerſtört, aber auf eine Art, von der das Gefühl allein die Rechenſchaft geben kann, die ihm genügt, unmerklich verändert und erweitert, ſo, daß das Natürliche in dieſer Darſtel-

lung zugleich als übernatürlich erſcheint. Daß eine ſolche Darſtellung des Uebernatürlichen im Natürlichen möglich iſt, hat die ſchöne Kunſt, beſonders in Griechenland und in Italien, längſt durch die That bewieſen; Aber wie es möglich iſt, wird immer ein Geheimniß bleiben, wenn wir nicht erforſchen können, wie die Natur überhaupt ſich zum Unendlichen verhält, und wie es kommt, daß die Natur ſelbſt in ihren vollkommenern Bildungen nach einer noch höheren Vollkommenheit zu ſtreben ſcheint, die ſie nie erreicht. Dieſe höhere, der Natur gleichſam ſelbſt vorſchwebende, aber ihr unerreichbare Vollkommenheit iſt es, was die idealiſirende Künſtlerphantaſie in der Wirklichkeit darzuſtellen ſtrebt, und was da, wo ſie ihr Ziel erreicht, als ideale Kunſtſchönheit wirklich erſcheint. Beſonders merkwürdig erſcheint dieſes Ideale in der artiſtiſchen Darſtellung menſchlicher Geſtalten, die der irdiſchen und einer überirdiſchen Welt zugleich anzugehören ſcheinen;

"In welchen Himmel haſt du geblickt, als du dieſen Engel mahlteſt?" fragte ein Pabſt den Guido Reni. Und ſo fragen wir Alle den Künſtler, der uns auf eine ähnliche Art bezaubert, und der doch nichts weiter zu antworten weiß, als, daß er zugleich der Natur und ſeinen höheren Gefühlen folgte. Daher unterſchied ſich auch das romantiſche Kunſtideal ſchon in ſeiner Entſtehung von dem griechiſchen, weil es von einem andern Gefühle des Göttlichen ausging. Das griechiſche Kunſtideal ging mehr in die Form über; das romantiſche mehr in den Ausdruck.

Eine grundfalſche Forderung macht die Kritik an die Kunſt, wenn ſie verlangt, daß die Kunſt des Schönen immer idealiſiren ſolle. Denn auch ohne alle eigentliche Idealität kann das Schöne in der Kunſt, wie in der Natur, gar mannigfaltig beſtehen. Aber auch da, wo die Kunſt nicht idealiſirt, ſoll ſie nie vergeſſen, daß

ſie in der Nachahmung der Natur nur inſofern ſchöne Kunſt iſt, als ſie von dem Natürlichen Alles entfernt, was das äſthetiſche Intereſſe ſtört. Mit Fleiß ſoll ſie aus dem Natürlichen das äſthetiſch Intereſſante hervorheben; und nur dieß in neuen Erſcheinungen darſtellen, als ob es der wirklichen Natur angehörte. In dieſem Sinne ſoll die Kunſt die Natur, wie das Leben, verſchönern.

Im äſthetiſchen Wetteifer mit der Natur geräth die Kunſt auch wohl auf die Arabeske. Dann wirft ſie ſpielend die natürlichen Bildungen theilweiſe durch einander, läßt menſchliche Geſtalten aus Blumen entſprießen, menſchliche Glieder in Zweige auswachſen, und noch auf andre Art willkürlich Eins aus dem Andern werden, wie in einem Traume. Die echte Arabeske kann den höchſten Reiz der Formen mit einem lebendigen Ausdrucke, und ſogar mit einer gewiſſen Idealität, ver-

binden

binden. Das Bewundernswürdigſte dieſer Art möchten wohl Raphael's Verzierungen der Logen des Vaticans ſeyn. Aber das unverdorbene Kunſtgefühl hängt ſo feſt an der Natur, daß es auch die reizendſte Arabeske nur als ein Nebenwerk, ein Spiel der Künſtlerlaune, oder als Einfaſſung, oder zufällige Ausſchmückung anderer Kunſtwerke, duldet. Die unechte und geſchmackloſe Arabeske iſt eine äſthetiſche Fratze.

II.

Von den beſondern Elementen des Kunſtſchönen.

Die Elemente des Schönen überhaupt müſſen, wie ſich von ſelbſt verſteht, auch in ſchönen Kunſtwerken ſich wieder finden. Aber durch den äſthetiſchen Wetteifer der Kunſt mit der Natur entſtehen noch beſondre Elemente des Kunſtſchönen, die einer Erklärung bedürfen, und als beſondre

Geſichtspunkte der Kritik mannigfaltig in Betracht kommen.

Unter dieſen Elementen des Kunſtſchönen iſt überall, wo die Kunſt, treu nachahmend, oder idealiſirend, mit der Natur wetteifert, das erſte die äſthetiſche Wahrheit. Der verkennt die ſchöne Kunſt von Grund aus, wer es für ihre Beſtimmung hält, zu täuſchen. Die Kunſt muß uns ſehr oft auf eine gewiſſe Art täuſchen, um ihren Zweck zu erreichen; immer aber ſoll die Täuſchung nur Mittel, nie Zweck, ſeyn. Täuſchung allein, zum Beiſpiel in Gemählden durch Perſpective und durch alles Uebrige, was dem Gemählde die Haltung giebt, in welcher der gemahlte Gegenſtand als ein wirklicher erſcheint, iſt für ſich allein ohne äſthetiſchen Werth. Was der Geiſt ſucht, wenn ihn nach Wahrheit überhaupt verlangt, ſoll er auch in der ſchönen Kunſt wieder finden; alſo da, wo die Kunſt das Leben darſtellt, ſoll ſie auch die höheren

Gefühle treu ausdrücken, die das Intereſſe für Wahrheit begleiten. Moraliſche und religiöſe Wahrheit ſoll in dieſen Bildern des Lebens erſcheinen. Traurige Wahrheiten ſoll die Kunſt entweder ganz umgehen, oder doch ſo mildern, daß ſie uns nicht niederſchlagen. Denn wo der Menſch aufhört, ſich ſeines geiſtigen Daſeyns zu freuen, verſchwindet das Schöne. Mit den Uebeln des wirklichen Lebens ſoll ſie uns ſo verſöhnen, daß wir ſelbſt in der Entbehrung einer beſſeren Wirklichkeit ein höheres Leben ahnden, und mit Schiller ſagen müſſen: "Was du als Schönheit hier empfunden, wird einſt als Wahrheit dir entgegen gehn."

Ein anderes Element des Kunſtſchönen iſt die artiſtiſche Natürlichkeit, die man Leichtigkeit nennt. Die Natur kennt keine Mühe; die Kunſt ſoll ſie auch nicht zu kennen ſcheinen; das heißt, ſo mühſam auch die Vollendung manches Kunſtwerks dem Künſtler geworden ſeyn mag, ſoll doch

nicht eine Spur dieſer Anſtrengung in dem Kunſtwerke ſelbſt ſichtbar werden.

Ein drittes Element des Kunſtſchönen iſt die Neuheit. Die Natur bringt immer etwas Neues hervor. Nie iſt eins ihrer Producte bloße Wiederhohlung eines vorigen. Für ſich betrachtet, iſt der Reiz der Neuheit nichts weniger als von äſthetiſchem Werthe. Nach dem Neuen läuft der große Haufe; und auch ein gebildetes Publicum vergißt nicht ſelten das Schöne über dem Neuen. Wo die Mode regiert — und die regiert im neueren Europa überall — iſt der ſchlechteſte Geſchmack nicht ſelten der neueſte. Ein mannigfaltiger Ungeſchmack in der Kunſt und Litteratur fließt allein aus dieſer Quelle. Aber ein Kunſtwerk ohne irgend einen Zug der Neuheit iſt gewiß nicht aus der Seele eines Künſtlers hervorgegangen, der einen Wetteifer mit der bildenden Natur eingehen, nicht ihre Schöpfungen, oder die Erfindungen eines Andern,

mechaniſch nachbilden wollte. Durch bloßes Copiren, wo Copien möglich ſind, mag der angehende Künſtler lernen, mit der Kunſt, der er ſich widmet, vertrauter zu werden. Werke eines Meiſters copirt auch wohl ein Mal ein Meiſter, um eine Schönheit, die in gewiſſer Hinſicht nicht wohl übertroffen werden kann, wenigſtens zu vervielfältigen. Der Nachahmer, der mehr als Copiſt iſt, zeigt ſich wenigſtens dadurch als Erfinder, daß er Gegenſtücke und Seitenſtücke zu den Erfindungen Anderer aufſtellt. Wahrer Künſtlergeiſt aber kann ohne Erfindung, folglich ohne die Neuheit, an der man die Erfindung erkennt, ſich ſelbſt nicht Genüge thun. Geht dieſe Neuheit aus einer dem Künſtler ausſchließlich eignen Anſicht und Sinnesart hervor, ſo heißt ſie Originalität. Zu den widerſinnigſten und doch nicht ungewöhnlichen Erſcheinungen im Gebiete der ſchönen Kunſt gehört affectirte, das heißt, ſich ſelbſt aufhebende Originalität. Wahre Ori-

ginalität gründet ſich immer auf die gediegenſte Natürlichkeit der Aeußerungen einer individuellen Denk- und Sinnesart, wenn gleich nicht immer auf ein entſchiedenes Talent, das Natürliche, oder Ideale, in der Kunſt nicht zu verfehlen. Schöpferiſche Originalität iſt das untrügliche Kennzeichen des Kunſtgenies. Was Genie überhaupt iſt, wie es ſich zum bloßen Talente verhält, und wie mancherlei Arten des Genies es geben kann, muß die Aeſthetik der Pſychologie zu unterſuchen überlaſſen. Wo aber auch der menſchliche Geiſt in jener ſeltenen Kraft und Selbſtſtändigkeit erſcheine, durch die er wie ein Genius, ein Geiſt von höherer Natur, in der Kunſt neue Bahnen bricht, und in der Wiſſenſchaft neue Anſichten öffnet; immer thut er ſich auf dieſer äußerſten Höhe der menſchlichen Anlagen zum Erfinden und Denken durch eine Freiheit kund, die den gewöhnlichen Naturen fremd iſt. Das wahre Genie verſchmäht nicht Beiſpiele und

Muſter, ſo weit ſie ihm genügen; aber ſein dringendſtes Bedürfniß iſt, daß es ſich ſelbſt genüge. Sein Denken und Sinnen geht von dem verborgenen Punkte aus, wo die geiſtige Natur im Menſchen anfängt. Daher ſucht es in den Wiſſenſchaften gerade dasjenige zu leiſten, was die Vernunft in Beziehung auf dieſe oder jene Wiſſenſchaft urſprünglich, nicht nach hergebrachten Anſichten und Meinungen, verlangt; und in der ſchönen Kunſt will das Genie nicht methodiſch nach Regeln, weil jede Regel trüglich ſeyn kann, ſondern ſeinem höheren Gefühle vertrauend, nicht Muſter nachahmend, ſondern ſchöpferiſch mit der Natur wetteifern, indem es ſie ſelbſt ſo unverfälſcht, als möglich, in ſich aufnimmt. Unnatur und wahres Genie ſind unvereinbar. Daher iſt auch jede Art von Affectation, jedes Haſchen und Ringen nach dem Außerordentlichen und Unerhörten, dem wahren Genie völlig fremd. Des Außerordentlichen ſeiner Wirkungen iſt es

ſich ſelbſt nicht bewußt, weil es, ſeines Wiſſens, nichts weiter leiſtet, als überhaupt das Rechte. Daraus erklärt ſich denn auch, was beim erſten Anſehen ſich ſelbſt zu widerſprechen ſcheint, daß die Werke des wahren Genies mit einer bewundernswürdigen Originalität die reinſte und allgemeinſte Objectivität in ſich vereinigen; denn auf dem ihm eignen Wege fand das Genie, was wir Alle ſuchen, wenn uns das rechte Ziel vorſchwebt. Uebrigens erkennt man die Originalität des Kunſtgenies im Schönen weit weniger an der Maſſe und Mannigfaltigkeit der Erfindungen, als an der Art, wie der Künſtler ſeinen Gegenſtand behandelt hat. Da blickt zuweilen auch aus kleinen Zügen die Begeiſterung hervor, in welcher alle geiſtigen Kräfte energiſch auf einen gemeinſchaftlichen Zweck hinwirkten; zuweilen ſpricht beſonders anziehend aus ſolchen Zügen der ordnende, helle und feine Kunſtverſtand, der dem wahren Genie eben ſo eigen, als dem Aftergenie fremd iſt.

Zu den Elementen des Kunſtſchönen muß beſonders noch das Geiſtreiche gezählt werden. Es entſteht, wenn Verſtand und Phantaſie ſo zuſammen wirken, daß Gedanken, die eine feine Beobachtung vorausſetzen, natürlich, treffend, und doch durch eine gewiſſe Neuheit überraſchend, hervortreten. Dieſes beſtimmte Zuſammenwirken des Verſtandes und der Phantaſie mit einem feinen Beobachtungstalente iſt es, was man Geiſt im äſthetiſchen Sinne nennt. Es iſt nahe verwandt mit dem eigentlichen Witze, mit dem es im Franzöſiſchen und Engliſchen auch einerlei Nahmen hat. Was geiſtreich iſt, intereſſirt durch ſich ſelbſt, weckt und ermuntert die Aufmerkſamkeit, und belebt jedes andere Intereſſe, mit dem es ſich verbindet. Daher nennt Kant den Geiſt, in dieſem äſthetiſchen Sinne, "das belebende Princip im Gemüthe." Geiſtreich oder geiſtvoll ſollte man nun eigentlich nur Reflexionen und Darſtellungen nennen, in denen dieſes belebende Princip beſonders

hervorſticht. Aber wir haben kein anderes Wort, Reflexionen und Darſtellungen zu bezeichnen, an denen dieſes Princip, wenn gleich keinen hervorſtechenden, doch einen weſentlichen Antheil hat. Die Verwandtſchaft des Geiſtreichen mit dem Kunſtſchönen, beſonders in der Poeſie, hat veranlaßt, daß man nicht ſelten das eine mit dem andern verwechſelt. Der franzöſiſche Geſchmack gefällt ſich ſogar in dieſer Verwechſelung. Aber wenn gleich das Geiſtreiche allein nicht ſchön iſt, ſo gehört es doch zum Schönen in der Kunſt, beſonders in der Poeſie. Denn artiſtiſche Erfindung, die gelingt, ſey ſie auch noch ſo gering, ſetzt neben der Phantaſie immer auch Kunſtverſtand voraus; ein kalter und trockener Verſtand aber iſt durchaus unäſthetiſch. Wir verlangen alſo zur vollen Befriedigung der Anſprüche, die wir an ein äſthetiſches Kunſtwerk machen, daß der Verſtand in ihm als Geiſt erſcheine. Ein geiſtloſes Kunſtwerk, das in andrer Hinſicht nicht ohne

äſthetiſches Verdienſt iſt, gleicht einem ſchön gebildeten, aber durch keinen Zug, der Geiſt ankündigt, belebten Geſichte. Ein geiſtloſes *Gedicht* kann durch keine Schönheit der Form den Mangel eines ſo weſentlichen Beſtandtheils des poetiſchen Gehalts vergüten.

Ein Kunſtwerk, das alle Elemente des Schönen, die es ſeiner beſondern Natur gemäß in ſich aufnehmen kann, wirklich in ſich trägt, iſt in ſeiner Art *claſſiſch*. Denn claſſiſch überhaupt ſollte man nur dasjenige nennen, was in jeder Hinſicht vollendet iſt. Die Erſcheinungen einer verwilderten Genialität ſind nicht claſſiſch; noch weniger aber gebührt dieſer Ehrennahme den trivialen Producten eines abgeregelten Kunſtfleißes. Daß nicht gegen die allgemeinen Geſetze der Form gefehlt ſey, iſt das Erſte, aber auch das Geringſte, was man billig von einem Kunſtwerke verlangt; und doch hat man hier und da auch die geiſtloſeſte Cor-

rectheit claſſiſch genannt, wenn ihr nur das negative Verdienſt zugeſtanden werden mußte, ein nüchternes Ebenmaß beobachtet zu haben zwiſchen dem Zuviel und dem Zuwenig. Ein claſſiſches Kunſtwerk iſt immer ein Werk des Genies, aber eines wahrhaft gebildeten Genies. Ein claſſiſches Gepräge hat im Ganzen die Kunſt und Litteratur der Alten. Die ältere romantiſche Kunſt und Litteratur hat, ungeachtet ihrer hohen Schönheit im Einzelnen, nichts Claſſiſches aufzuweiſen. In dieſer Hinſicht ſind die Werke aus den beſten griechiſchen und römiſchen Zeiten die ewigen Muſter des Geſchmacks. Wer ſich über ſie erhaben glaubte, und nach ihnen ſich zu bilden verſchmähte, hat in neueren Zeiten noch nie etwas wahrhaft Claſſiſches hervorgebracht.

* * *

Auf die Möglichkeit einer unendlich mannigfaltigen Verſchmelzung der Elemente

des Schönen in der Kunſt, ſowohl unter einander, als mit der Individualität des Künſtlers, mit ſeinem Zeitalter, und mit den artiſtiſchen Wendungen, die den Ausdruck im Schönen erhöhen, gründet ſich, was man in der Kunſtſprache den Styl nennt.

Will man zu dem Style eines Kunſtwerks nur dasjenige zählen, wodurch dieſes Kunſtwerk mit den allgemeinen Geſetzen des Schönen und den Regeln der Kunſt übereinſtimmt, oder ſich von dieſen Geſetzen und Regeln entfernt, dann muß man freilich auch ſagen, daß es in jeder Kunſt nur Einen guten Styl gebe. Aber dann bezeichnet man überflüſſig mit einem neuen Worte, was ſich nach der Theorie des Schönen von ſelbſt verſteht. Was man eigentlich Styl nennen ſollte, und auch gewöhnlich ſo nennt, iſt weder Uebereinſtimmung mit den allgemeinen Geſetzen des Schönen, und den beſondern Regeln einer

Kunſt, noch Abweichung von dieſen Geſetzen und Regeln. Ein guter Styl iſt nur Modification des Schönen, die dadurch möglich wird, daß innerhalb der Grenzen einer ſchönen Kunſt eine unendliche Mannigfaltigkeit von Darſtellungsarten Statt findet, die, ſo ſehr ſie auch von einander abweichen mögen, wie z. B. der Styl Raphaels vom Style Michel Angelo's, der Styl Klopſtock's von Göthe'ns Style, der italieniſche Styl in der Muſik von dem deutſchen, doch in dem, was überhaupt zur Schönheit einer beſtimmten Gattung von Kunſtwerken gehört, mit einander übereinſtimmen. Wer dieſen, der geſunden Kritik unentbehrlichen Unterſchied zwiſchen gutem Styl und Kunſtſchönheit einer gewiſſen Gattung nicht anerkennen will, läuft Gefahr, eine Fülle des Schönen, die innerhalb der Grenzen einer Kunſt Statt finden kann, einem pedantiſchen Stylismus aufzuopfern, der nichts gelten läßt, was nicht irgend einem beſondern Style gemäß iſt,

der dann das Schöne einer gewiſſen Gattung im Allgemeinen repräſentiren ſoll. Zeigt aber ein Kunſtwerk gewiſſe Eigenheiten, die auffallen, und doch das Schöne unmittelbar nicht angehen, oder uns auch wohl in der reinen Empfindung des Schönen ſtören, ſo nenne man dieſe, wie es auch ſchon üblich iſt, Manier. Liegt in dieſer Manier aber gar etwas Geſuchtes, das der Künſtler ſelbſt für ſchön hält, ſo entſteht der manierirte Styl, der vor der Kritik keine Gnade finden muß. Bis zum Widrigen manierirt iſt gewöhnlich der Styl der Nachahmer, die für Originale gelten wollen.

Daß nicht etwas von der Individualität des Künſtlers, deſſen Denk- und Sinnesart in ſeinen Erfindungen lebt, auch in ſeinem Styl übergehen ſollte, iſt kaum denkbar. Der natürlichſte Styl iſt die unwillkürlichſte Erſcheinung des bildenden Geiſtes, der ſich ſelbſt nicht verleugnen kann.

Aber ſelten bringt die Natur eine Indivi= dualität hervor, die der allgemeinen Norm der gebildeten Menſchheit ſo entſpricht, daß ſie wenigſtens in den weſentlichſten Zügen dieſe Norm lebendig darſtellt. Solche Günſt= linge der Natur dürfen nur ihr eignes We= ſen ausſprechen, um auch durch ihren Styl ihren Erfindungen jene innere Objectivität zu geben, die der Triumph der Kunſt iſt. Die meiſten Künſtler können zufrieden ſeyn, wenn ihnen die Kritik die Erſcheinung ihres individuellen Selbſt im Styl ihrer Werke nicht als einen Fehler zur Laſt legt.

Iſt der individuelle Styl eines Meiſters original und von objectiver Vortrefflichkeit, ſo reizt er faſt unvermeidlich zur Nachah= mung. Auf dieſe Art kann ſich ein guter Styl der Schule bilden, in welcher der Geiſt des Meiſters neue Bildungen hervor= ruft, die ſich ohne Affectation und Manier, alſo ohne alle ängſtliche und kleinliche Nach= ahmung, dem Muſter nähern. Aber wo iſt die

die gute Schule, aus der nicht auch ſchlechte Schüler hervorgegangen wären? Es iſt alſo noch kein Lob für den Künſtler, wenn man von ihm ſagen kann, daß er zu dieſer oder jener guten Schule gehöre. Und was eine einzige ſchlechte Schule zu ſchaden vermag, wenn ſie den Geſchmack des Publicums von ſeiner ſchwachen Seite zu feſſeln weiß, zum Beiſpiel den Geſchmack des deutſchen Publicums von der Seite der gutmüthigen Schwärmerei, können ſelbſt die beſten Muſter nur langſam wieder gut machen.

Von entſcheidender Wichtigkeit für den Styl eines Künſtlers iſt gewöhnlich der Geſchmack des Zeitalters, in welchem er lebte, und der Nation, der er angehörte. Denn welche Individualität iſt ſo ſtark, daß ſie ſich beim Eindrucke der Umgebungen den bildenden oder mißbildenden Einflüſſen der allgemeinen Denk- und Sinnesart entziehen könnte? So wie aller echte Styl von dem

Geiſte des Künſtlers ausgeht, ſo erſcheint auch der Geiſt des Zeitalters in allen Kunſtwerken, die uns durch friſche und innige Lebendigkeit anziehen. Auf den Künſtler, der ſich zu vornehm dünkt, ſeiner Mitwelt und ſeinem Vaterlande in einer gewiſſen Gemeinſchaft des Geſchmacks anzugehören, wird auch die Nachwelt wenig achten. Darum ſind alle unbedingte Nachahmungen des griechiſchen Styls in den neueren Jahrhunderten kalt und pedantiſch ausgefallen, außer in der Bildhauerkunſt und Sculptur, wo die Neueren eigentlich gar keinen Geſchmack haben, und zum Theil in der Architektur, wo das Gebäude einen griechiſchen Zweck haben ſoll, der denn freilich in unſern Zeiten nur ein eingebildeter Zweck iſt.

Was man griechiſchen Styl nennt, iſt großen Theils die Schönheit ſelbſt, aber doch auch, wie alles Irdiſche, nicht ohne eine gewiſſe Beſchränkung. Wahrhaft normal iſt in der Kunſt nur das Allgemeine,

das keinem Zeitalter, keiner Nation, vollkommen angehören kann. Darum mußte den Griechen manche Art des Schönen, zum Beiſpiel die Reize der echten romantiſchen Poeſie, völlig fremd bleiben, weil die griechiſchen Künſtler echt griechiſch dachten und empfanden. Aber des griechiſchen Künſtlers angelegentlichſte Sorge war, die Urform des menſchlichen Daſeyns in ſeiner Seele aufzubewahren, und in ſeinen künſtleriſchen Erfindungen erſcheinen zu laſſen. Alles Ueberſpannte und Uebertriebene war ihm in der Kunſt, wie im Leben, zuwider. Er verſenkte ſich in keine düſtre Betrachtung ſeiner ſelbſt. Heiter blickte er in die Welt; freuete ſich ſeiner Kraft; ergriff die Natur, wie ſie iſt, mit inniger Liebe zu ihr; ſteigerte den Typus der Natürlichkeit bis zur reinſten Idealität; und ſchwelgte in Kunſtgenuß, ohne zu ſchwärmen. Seinem Kunſtbedürfniſſe gemäß bildete der Grieche ſogar das Ernſteſte, das der Menſch hat, ſeine Religion, zu einem äſthetiſchen Traum um;

aber nicht, um mit ihr zu ſpielen. Die mythiſchen Erfindungen der Künſtler ſollten das Göttliche in den Umkreis des Menſchlichen herüberziehen und es verſinnlichen in reizenden Formen. Die ſchöne Kunſt der Griechen ſollte den Menſchen die natürlichſten Verhältniſſe des Lebens auf das intereſſanteſte vergegenwärtigen, das Anmuthigſte, das das Leben hat, in ſich aufnehmen, und ſelbſt mit dem unvermeidlichen Uebel, das die Menſchheit drückt, liebreich das Herz ausſöhnen. Ein Nationalſtyl, der aus einem ſolchen Geiſte hervorgegangen iſt, wird im Ganzen muſterhaft bleiben, wo guter Geſchmack etwas gilt. Aber dasjenige, was die griechiſche Kunſt wahrhaft Normales hat, mit Auswahl und Geiſt auch in Kunſtwerken nachzuahmen, die nicht mehr im Gebiete des eigentlich griechiſchen Geſchmackes liegen, dazu wird ein ſelbſtſtändiger und eigner Geſchmack erfordert, zum Beiſpiel ein ſolcher, wie ihn die italieniſchen Mahler und Dichter zeigten, als ſie roman-

tiſche Ideen und Gefühle, die der Grieche nicht gekannt hat, nach ihrem gebildeten Kunſtbedürfniſſe auszudrücken, den Griechen ablernten.

Dem griechiſchen Style ſtellt die neuere Kritik den romantiſchen entgegen. Aber auch dieſer Gegenſatz iſt nur in ſo fern treffend, als der Styl vom Geiſte ausgeht, nicht auf zufällige Formen beſchränkt iſt. Denn zwiſchen dem Geiſte der griechiſchen und der romantiſchen Kunſt findet allerdings ein Gegenſatz Statt, der zum Theil ſchon oben in der Analyſe des Unterſchieds zwiſchen freier und gebundener Schönheit bezeichnet werden mußte. Aber durch dieſen Gegenſatz wird das Eigenthümliche der romantiſchen Kunſt bei weitem nicht erſchöpft; denn dieſe unterſcheidet ſich von der griechiſchen auch durch mehrere andere Eigenheiten. Der weſentliche Unterſchied zwiſchen der griechiſchen und der romantiſchen Kunſtſchönheit bezieht ſich auf die

Form ſowohl, als auf den Ausdruck. In allen griechiſchen Formen zeigt ſich eine gehaltene Neigung zum Einfachen und Regelmäßigen, bis zur plaſtiſchen Abrundung. In den romantiſchen Formen herrſcht die Mannigfaltigkeit über die Einheit, die Willkür einer kühnen Phantaſie über den ordnenden Kunſtverſtand, ſo mächtig, daß nicht ſelten Natur und Wahrheit, und mit ihnen die wahre Schönheit, aus dieſen Formen ganz verſchwinden. Dieſen Zug hat der romantiſche Geſchmack mit dem orientaliſchen gemein, mit dem er noch von mehreren Seiten verwandt iſt. Aber das meiſte der romantiſchen Kunſt Eigenthümliche gehört zum Ausdrucke im Schönen, nicht zur Form. Wie weit es ſich mit griechiſchen Formen vereinigen läßt, hat beſonders Klopſtock durch ſeine religiöſe Poeſie bewieſen. Denn die Seele der romantiſchen Kunſtſchönheit iſt das Chriſtenthum, wie ſich auch immer der Einfluß, den es auf die Phantaſie der Künſt-

ler gehabt hat, in gewiſſen Erfindungen verbergen mag. Wie das Chriſtenthum zum griechiſchen Heidenthum, ſo verhält ſich in Allem, was zum äſthetiſchen Ausdrucke beſtimmter und unbeſtimmter Gedanken und Gefühle gehört, die romantiſche Kunſtſchönheit zu der griechiſchen. Wer, mit einem neueren Kritiker, die griechiſche Cultur überhaupt nur für veredelte Sinnlichkeit anſieht, hat ſie ſchlecht verſtanden; aber der griechiſche Geſchmack floh alle Myſtik, und der romantiſche Geſchmack entwickelte ſich unter beſtändigen Einflüſſen des chriſtlichen Myſticismus. Die ſchönſte Seite der Romantik iſt ihre ſchwärmeriſch zarte Sittlichkeit, beſonders im Ausdrucke der Gefühle der Liebe. Durch dieſe Aeußerung ihrer eigenthümlichen Natur hat ſie der Kunſt, beſonders der Poeſie, eine ganz neue und unerſchöpfliche, den Griechen unbekannte Welt aufgeſchloſſen. Aber Alles zu entwickeln, was die romantiſche Kunſtſchönheit von der griechiſchen weſent-

lich unterſcheidet, würde eine eigene Abhandlung erfordert. Vieles iſt neuerlich darüber geſagt, aber auch vieles noch zu ſagen übrig. Nur vergeſſe man nicht, wenn man dieſes Thema weiter ausführen will, daß ein großer Theil des Ritterthums, des Lieblingsgegenſtandes der romantiſchen Poeſie, mehr zufällig, als weſentlich, in die Elemente der romantiſchen Kunſtſchönheit überging. Das ganze Feudalweſen und die dadurch modificirte Verbindung des Damendienſtes mit dem Gottesdienſte geht urſprünglich das Chriſtenthum nichts an. Auch daß in der romantiſchen Poeſie der Klang und Reim, in der griechiſchen der reimloſe Rhythmus, herrſcht, hat ſeinen Grund mehr in der Verſchiedenheit der Sprachen, als in einem Gegenſatze der Denk- und Sinnesart. Eine völlige Verwirrung der Begriffe iſt vollends unvermeidlich, wenn man den romantiſchen Geiſt und Styl der Kunſt, ſo wie er ſich wirklich unter dem Einfluſſe von tauſend zufälligen

Dingen im chriſtlichen Europa des Mittelalters entwickelt und gebildet hat, mit einem Abſtractum von Romantik verwechſelt, das man ganz und gar im Allgemeinen aus dem Innern des Gemüths deduciren will.

* * *

Die unendliche Verſchiedenheit des Styls in der ſchönen Kunſt erhält noch eine Menge beſonderer Züge durch die artiſtiſchen Darſtellungen des Abſtracten, Ueberſinnlichen, und Uebernatürlichen.

Das Gefühl kennt nichts Abſtractes; aber in der Kunſt ſoll auch der Verſtand, wenn gleich nicht als kalter, Begriffe bildender und zerſetzender Verſtand in trockenen logiſchen Formen, ſondern vereinigt mit der Phantaſie, wie wir oben ſahen, als äſthetiſcher Geiſt, erſcheinen. In der Natur exiſtirt nur das Einzelne, nicht das

Allgemeine; und wo ſich die Kunſt mit der Natur entzweiet, hört ſie auf, ſchöne Kunſt zu ſeyn. Gleichwohl kann das Kunſtintereſſe verlangen, daß die Kunſt im äſthetiſchen Wetteifer mit der Natur auch das Allgemeine, das des denkenden Geiſtes Eigenthum iſt, ausdrücke, ſo gut es ihr möglich iſt, indem ſie es aus dem Einzelnen hervorblicken läßt, und dadurch verſinnlicht. Dieſe Verſinnlichung des Allgemeinen iſt aber auch ſehr oft die Klippe geworden, an der die Kunſt geſcheitert iſt, nicht eben als Kunſt überhaupt, deſto mehr aber als ſchöne Kunſt.

Wo das Abſtracte mit dem Idealen zuſammenfällt, da iſt der Weg zur ſchönen Verſinnlichung abſtracter Vorſtellungen bald gefunden, wenn kein falſches Kunſtintereſſe über das wahre den Sieg davon trägt. Dann tritt in den idealen Darſtellungen, von denen oben die Rede war, das Ueberſinnliche als höhere Natürlichkeit im Sinnlichen,

und das Allgemeine, das nur gedacht, nicht empfunden werden kann, im Einzelnen gleichſam lebendig hervor, z. B. in einem Jupitersbilde überirdiſche Macht und Majeſtät, in einer mediceiſchen Venus die weibliche Sittſamkeit im reinen Gewande der Natur, das heißt, ohne Verhüllung der weiblichen Reize. Aber nicht überall, wo die Kunſt das Abſtracte verſinnlichen will, kann ſie idealiſiren. Da geräth ſie denn, und ſelten zu ihrem Glücke, auf die Allegorie. Es giebt keine Art von Darſtellungen, durch die ſich die Kunſt ſo oft an der Natur und an dem unverdorbenen Geſchmacke verſündigt hätte, als durch die allegoriſchen.

Die allegoriſchen Darſtellungen liegen da, wo ſie einen äſthetiſchen Werth haben, gewiſſermaßen in der Mitte zwiſchen der natürlichen Sprache der ſchönen Kunſt, die unmittelbar zum Gefühle redet, und einer hieroglyphiſchen Zeichen- und Symbolenſprache, die erſt vom Verſtande gedeutet wer-

den muß. Das Allgemeine ſoll in der Allegorie durch Bezeichnung und Andeutung aus dem Einzelnen hervorblicken, und zuweilen ſoll durch ſolche Darſtellungen noch vieles Beſondere und Einzelne angedeutet werden, das dann zugleich errathen werden muß. Aber Räthſel zu löſen, iſt eine Aufgabe für den Verſtand. Das Intereſſe des Nachſinnens, das uns die Allegorie durch ſich ſelbſt einflößt, iſt gar nicht äſthetiſch. Soll die Allegorie einen äſthetiſchen Werth haben, ſo muß ſie geiſtreich ſeyn, in der oben erklärten Bedeutung des Worts. Aber das Geiſtreiche, wie wir geſehen haben, hört auf, ein Element des Kunſtſchönen zu ſeyn, wo es nur durch ſich ſelbſt intereſſirt. In dem Mißbrauche der Allegorie iſt beſonders die gemeine Verwechſelung des Geiſtreichen mit den übrigen Elementen des Schönen ſichtbar. Das übermäßige Allegorienweſen in der romantiſchen Poeſie des Mittelalters hatte ſeinen Grund, wenigſtens zum Theil, in der Meinung,

daß die Poeſie eine verkleidete Wiſſenſchaft ſey, und daß ſie durch individuelle Darſtellungen unterrichten wolle. Unter den neueren Nationen iſt keine dem Allegorienweſen ſo zugethan, wie die Franzoſen, weil der franzöſiſche Geſchmack ſich immer geneigt zeigt, das Geiſtreiche geradezu für ſchön anzunehmen. In welchen Streit die allegoriſirende Kunſt mit der Natur geräth, ſieht man am deutlichſten an den allegoriſchen Perſonen. Denn woran ſoll man erkennen, daß eine menſchliche Geſtalt die Tugend vorſtellen ſoll, oder das Glück, oder die Hoffnung, oder die Freiheit, oder das Jahr, oder ein anderes Abſtractum, das nicht in einer idealen Bildung ſich ſelbſt ausſpricht? Attribute ſollen es ſagen. Da ſteht denn das Glück auf einem Rade, und die Hoffnung lehnt ſich an einen Anker; die Freiheit trägt einen runden Hut, oder eine Freiheitsmütze auf einer Stange; das Jahr iſt mit den Producten der Jahrszeiten umgeben; und wie

die Tugend im Allgemeinen durch ein Attribut kenntlich gemacht werden soll, hat man noch nicht entdecken können, obgleich der Gerechtigkeit eine Binde vor die Augen gelegt, und eine Wage in die Hand gegeben iſt. Faſt alle dieſe Attribute ſind froſtige Nothbehelfe, durch Verſinnlichung das Unmögliche möglich zu machen. Wenige allegoriſche Attribute ſprechen ſich ſelbſt ſo verſtändlich aus, wie die Glorien um die Heiligenbilder, oder ſo ſchön, wie die Flügel der Pſyche. Daß die Kunſt viele Schönheit in allegoriſche Darſtellungen hineinlegen kann, iſt nicht zu leugnen; aber dieſe Schönheit geht die Allegorie ſelbſt nichts an. Selbſt Raphael konnte für die Philoſophie und die Theologie keine recht philoſophiſche und recht theologiſche Miene finden, als er dieſe abſtracten Vorſtellungen allegoriſch in weiblicher Geſtalt darſtellte. In den zeichnenden und plaſtiſchen Künſten dienen die allegoriſchen Perſonen zuweilen ſehr gut zu ſymboliſchen Monumenten,

und zu Ornamenten an Kunſtwerken, die ſchon in anderer Beziehung einen ſelbſtſtändigen Charakter haben. In der Poeſie hat die allegoriſche Erfindung ein freieres Feld. In lyriſchen Gedichten iſt ſie meiſtens nur eine lebhaftere Metapher. Aber in der epiſchen Dichtung hat es immer etwas Widerſinniges, perſonificirte Abſtractionen unter wirklichen Weſen leben und handeln zu ſehen. Das herrliche Genie des Engländers Edmund Spenſer zerſtörte durch ein ſolches Allegorienweſen die ganze Kraft ſeiner reichen epiſchen Schöpfung.

Das Ueberſinnliche, das die Kunſt darſtellen kann, iſt nicht immer abſtract. Wenn es das wäre, verſchwände der höchſte Reiz der idealen Schönheit. Die Natur ſelbſt hat dafür geſorgt, daß die Gefühle des Ueberſinnlichen, das der Menſch in ſeinem Herzen trägt, in moraliſche und religiöſe Darſtellungen übergehen, wenn der Künſtler begeiſtert iſt durch die Kraft der

Ideen, die den denkenden Geiſt über die irdiſche Wirklichkeit erheben.

Auch ohne Beziehung auf moraliſche und religiöſe Ideen, und überhaupt ohne eigentlich zu idealiſiren, ſtrebt die Kunſt im Wetteifer mit der Natur nach dem Uebernatürlichen, wenn ihr die Phantaſie, und wäre es auch nur im Geſchmacke von Tauſend und einer Nacht, eine Wunderwelt eröffnet. Der Reiz des Wunderbaren in der Kunſt hängt mit der äſthetiſchen Nachahmung der Natur auf das natürlichſte zuſammen. Denn die Kunſt ſoll ja im Geiſte der Natur wetteifern mit ihr. Iſt denn aber nicht die unaufhörliche Entwickelung lebendiger Geſtalten in der Natur für unſern Verſtand ein ewiges Wunder? Verliert ſich nicht alles Natürliche im Wunderbaren, wenn wir es von Grund aus begreifen wollen? Daher findet ſich die Künſtlerphantaſie im äſthetiſchen Wetteifer mit der Natur an keine beſtimmte Ordnung der

Natur=

Naturkräfte und an keine Naturgeſetze ſo gefeſſelt, daß ſie nicht eine andere Welt erfinden dürfte, in welcher die bekannten Naturkräfte nach andern Geſetzen wirken, als in der Welt, die wir durch unſre beſchränkten Sinne erkennen. Nun denke man ſich nur ein anderes Verhältniß der Naturkräfte zu einander; und es kann ganz in der äſthetiſchen Ordnung ſeyn, daß Weſen in menſchlicher Geſtalt mit Engelsflügeln durch die Luft ſchweben, und daß ein Kopfnicken Berge erſchüttert, oder daß Pferde und Menſchen ſich in Centauren verwandeln, oder Pferde, Vögel und Schlangen in Hippogryphen. Warum hat ſich die neuere Poeſie durch falſche Abſtraction um den echt äſthetiſchen, und oft ſo ſinnvollen Reiz der Verwandlungen betrügen laſſen?

Von eigner Natur ſind die mythiſchen Wunder. Wo dieſe der ſchönen Kunſt fehlen, da bleibt ſie weit zurück hinter dem äußerſten Ziele, das ſie ſonſt erreichen kann.

Der Glaube iſt es nicht, was dieſen Wundern einen äſthetiſchen Werth giebt; aber frommer Glaube und Sehnſucht nach dem Unendlichen gehörten dazu, ſie zu erfinden. Daher die uralte Verſchwiſterung der Kunſt mit der Religion. Dem frommen Glauben ſelbſt iſt ziemlich gleichgültig, ob die Wunder, die ihn andächtig beſchäftigen, ſchön, oder geſchmacklos, ſind. Vereinigt ſich aber mit dem religiöſen Wunderglauben ein glückliches Intereſſe für das Schöne, dann erhält auch die Kunſt eine neue Richtung. Denn da fängt der höchſte Reiz des Wunderbaren an, wo die Phantaſie das Göttliche, das über der Natur liegt, in die Natur herabzieht, um ein Uebernatürliches darzuſtellen, das doch nicht unnatürlich erſcheine.

Eine beſondre Abhandlung würde erfordert, um deutlich zu zeigen, warum die griechiſche Mythik mehr, als jede andre, die ſchöne Kunſt gehoben, und ihre

Grenzen erweitert hat. Durch die neueſten Unterſuchungen gelehrter Forſcher iſt endlich unwiderſprechlich erwieſen, daß der griechiſche Götterdienſt, ſeinem eigentlich religiöſen, nicht äſthetiſchen, Charakter nach, aus Aegypten und Aſien ſtammt, und daß er derſelbe ſymboliſche Naturdienſt war, dem alle Völker des Alterthums anhingen, die das Göttliche nicht über der Natur, ſondern in der Natur, ſuchten. Jeder griechiſche Mythe hat urſprünglich eine ſymboliſche Bedeutung, und jeder griechiſche Gott iſt urſprünglich eine vergötterte Naturkraft, oder eine vergötterte Erſcheinung mehrerer vereinigten Naturkräfte. Aber weil man glaubte, daß das Göttliche, das allein ein menſchliches Gemüth mit wahrer Andacht erfüllen kann, der Natur einwohne, gleichſam als Seele der Natur, ſo identificirte man mit den Naturkräften die moraliſchen Kräfte und die Denkkraft der menſchlichen Seele um ſo natürlicher, da doch der ganze Menſch mit Leib und Seele, wie ein Ge-

ſchöpf aus einem Stücke, durch Zeugung und Geburt aus dem Schooße einer ewigen, von unendlicher Lebenskraft durchdrungenen Natur hervorzugehen ſcheint. Nun hatte der religiöſe Glaube eine feſte, wenn gleich noch ſo trügeriſche Haltung. Kinder der ewigen, von Denk- und Lebenskraft durchdrungenen Natur wurden die Götter und die Menſchen; jene, erhaben über dieſe, und unſterblich, wie die Naturkräfte; die Menſchen, den Göttern untergeordnet, und wenigſtens dem Leibe nach vergänglich; aber beide, die Götter und die Menſchen, geformt nach einem und demſelben Typus, im Aeußeren ſowohl, als in der Denk- und Sinnesart. Zu dem Göttlichen überhaupt betete der Grieche nach ſeiner Anſicht, wenn er zu den Göttern betete; und darum konnte er andächtig zu dieſen Göttern beten; ob ſie gleich von der moraliſchen Vollkommenheit oft viel weiter entfernt waren, als die beſſeren der Menſchen. Dieſe, der Kunſt höchſt willkomme-

ne Verſchmelzung des Göttlichen mit dem Menſchlichen durch einen ſymboliſchen Naturdienſt war allen heidniſchen Religionen, mehr oder weniger, eigen. Sie iſt ein Grundzug im allgemeinen Charakter des Heidenthums. Aber bei allen Völkern des Alterthums, die Griechen allein ausgenommen, wurde dieſer Naturdienſt, wenn gleich nicht unäſthetiſch, doch geſchmacklos und ungeheuer, weil jenen Völkern die einfache Verſchmelzung des Göttlichen mit dem Menſchlichen nicht genügte. Religiöſer, als die Griechen, wollten ſie auf tauſendfache Art ausdrücken und andeuten, wie das Göttliche, ungeachtet ſeiner Verwandtſchaft mit dem Menſchlichen, doch erhaben über dieſes, und mit dem Naturganzen identiſch ſey. Unvermögend, dieß durch reine Idealität auszudrücken, erſchöpfte ſich ihre Phantaſie in Symbolen, verzerrte die menſchliche Geſtalt, um ſie zu vergöttlichen, und ſetzte, beſonders bei den Indiern, an die Stelle des Idealen das Monſtröſe. Abſcheu vor allem Monſtrö=

ſen, herrſchende Liebe zum wahrhaft Menſch-
lichen, war ein Grundzug im National-
charakter der Griechen. Seinem Gefühle
folgend, ſträubte ſich der Grieche gegen die
wilde, kühne, ſinnreiche, aber geſchmackloſe
Symbolik des Orients. Sie ganz zu ver-
werfen, durfte die griechiſche Mythik nicht
unternehmen, wenn das Religiöſe nicht dem
Schönen völlig aufgeopfert werden ſollte.
Die orientaliſche Symbolik und Myſtik der
griechiſchen Religion zog ſich alſo zurück in
die Myſterien und in die myſteriöſen
Gebräuche, die auch zum öffentlichen
Götterdienſte gehörten. In dieſen Myſte-
rien und myſteriöſen Gebräuchen blieb der
urſprüngliche Sinn der griechiſchen Mythen
aufbewahrt. Ohne ſorgfältige Erhaltung
dieſes Sinnes wäre die ganze Religion der
Griechen ein äſthetiſches Spiel der Phanta-
ſie geworden. Aber die ſchöne Kunſt in
Griechenland riß ſich von dieſer Myſtik
los. Durch eine neue Poeſie, die home-
riſche Poeſie, wurden die alten kosmo-

goniſchen Mythen des Orients völlig um-geſtaltet, ſo, daß ſie nun freilich einem äſthetiſchen Spiele der Phantaſie ähnlicher ſahen, als einer ernſten Religion. Nun wurden die alten Götter zu reinen Kunſt-idealen, in denen irgend ein relativer Begriff von menſchlicher Vollkommenheit, Lebensfreude, und ſchöner Natürlichkeit verkörpert erſchien. Welch eine Menge verſchiedener und doch verwandter kosmogoniſcher Begriffe, aus mehreren Gegenden des Orients in ſeltſamer Verwirrung zuſammengefloſſen, lagen den griechiſchen Mythen vom Jupiter, der Juno, der Ceres und Proſerpina, dem Apoll, der Venus, und den übrigen großen Göttern zum Grunde! Aber die meiſten dieſer Begriffe gingen nur die Myſterien und die myſteriöſen Gebräuche an. Die Kunſtreligion ſah im Jupiter nur den ideal-ſchönen Mann voll ewig blühender Kraft und heiterer Majeſtät, und in dieſem Sinne den König der Götter. Juno, die Götterkönigin, wurde ein ideal-ſchönes

Weib, aber mehr ſtolz und hoheitsvoll, als freundlich und milde. Venus, urſprünglich auch nur eins unter den vielen Symbolen der Zeugungskraft, wurde das reizendſte Mädchen, das die Phantaſie erfinden kann. Der alte kosmogoniſche Amor, urſprünglich nicht ſehr verſchieden von dem häßlichen Priap, verwandelte ſich in das muthwillige geflügelte Knäbchen mit Pfeil und Bogen. Die ägyptiſche Neitha, eine Modification der Iſis, trat nun als ein Ideal jungfräulicher Hoheit in der Geſtalt der Minerva auf. Apoll, als griechiſcher Gott, war weder der alte Hyperion oder die vergötterte Sonne, noch einer der übrigen Apolle, die aus Aſien ſtammten; er hatte als Repräſentant der Begeiſterung in der Geſellſchaft der Muſen einen ganz andern Charakter angenommen, und erſchien mit dieſem Charakter in vollendet ſchöner Jünglingsgeſtalt. Zu den fremden Mythen, deren äſthetiſche Umbildung nach dem Geſchmacke der Griechen am merkwürdigſten iſt, gehören

die den Bacchusdienſt betreffenden. Doch wir müſſen hier den Faden fallen laſſen, der durch das Labyrinth der griechiſchen Götterlehre führt. Eine ſolche, der ſchönen Kunſt auf tauſend Wegen entgegenkommende und zum Theil von ihr ſelbſt erſt erſchaffene Religion hat es weder vorher, noch nachher, gegeben. Darum lebt ſie auch noch immer fort in der Kunſt, und iſt als Kunſtreligion unvergänglich.

Auf eine ganz andere Art iſt durch die chriſtlichen Religionsſagen das Göttliche in die Formen des Menſchlichen herabgezogen. Gegen die chriſtlich-ſchönen Ideale treten die heidniſchen weit in Schatten zurück, wenn ein wahrhaft religiöſes Gefühl den Ausſpruch thut; denn den heidniſchen fehlt bei aller Hoheit der Formen die wahre Würde. Aber ſo vieles auch das Chriſtenthum mit ſeiner romantiſchen Idealität für die Kunſt geleiſtet hat, konnte es ihr doch das nicht erſetzen, was, zur Ehre der hö-

her ſtrebenden Vernunft, mit dem Heidenthume verſchwinden mußte. Dahin gehört vorzüglich die Vergötterung der Natur und die vermeinte Heiligkeit alles Natürlichen in einem gewiſſen Sinne; denn aus dieſer Quelle allein fließt ein unerſchöpflicher Stoff für die Dichtung. Der chriſtliche und reinere Begriff von Heiligkeit ſchließt den Stoff der idealen Darſtellungen in enge Grenzen ein. Aber auch der genaue Zuſammenhang der griechiſchen Mythenreligion mit den Nationalſagen vom Heroenzeitalter der Vorfahren, und die dadurch begründete Erweiterung des Mythenkreiſes durch den Theil der Geſchichte, der für die Phantaſie der reizendſte iſt, konnte, der Entſtehung des Chriſtenthums gemäß, durch nichts Aehnliches erſetzt werden. Welch ein Abſtand zwiſchen einem griechiſchen Heroen und einem chriſtlichen Märtyrer!

Vieles wäre bei dieſer Gelegenheit zu ſagen, wenn es für die allgemeine Aeſthe=

tik nicht zu umſtändlich wäre, über Klopſtock's und einiger andern deutſchen Dichter Verſuche, die alten germaniſchen und ſcandinaviſchen Mythen nach der isländiſchen Edda in die neuere Poeſie einzuführen. Der äſthetiſche Gehalt dieſer Mythen und ihre Verwandtſchaft mit den griechiſchen ſind nicht zu verkennen. Wären ſie uns nur nicht durch die Dazwiſchenkunft des Chriſtenthums ſo fremd geworden! Oder hätten ſie ſich nur einigermaßen auch durch plaſtiſche und zeichnende Kunſt verewigt, damit ſich die Phantaſie an ein beſtimmtes Bild von dieſen fabelhaften Götterweſen des Nordens halten könnte!

Daß oſſianiſche Geiſter, oder auch andere Geiſter, Feen, und Zauberer, im Geſchmacke der neueren morgenländiſchen Dichtung, keine Götterideale und Symbole des Göttlichen erſetzen können, fällt in das Auge.

III.

Claſſification und äſthetiſche Charakteriſtik der ſchönen Künſte.

Jede ſchöne Kunſt hat einen ihr eignen äſthetiſchen Charakter. Hat man dieſen nicht richtig aufgefaßt, ſo verfehlt die Kritik ihr Ziel, wäre es auch nur dadurch, daß ſie von einem Künſtler in ſeinem Fache zu viel, oder zu wenig verlangt. Der eigenthümliche Charakter jeder ſchönen Kunſt hat ſeinen Grund zum Theil in ihren Verhältniſſen zu den menſchlichen Sinnen, zum Theil in der Natur der Mittel, deren ſie ſich zur Erreichung des gemeinſchaftlichen Zwecks aller ſchönen Künſte bedient. Aber auch die beſonderen Zwecke, die einige ſchöne Künſte, ihrer Beſtimmung gemäß, erreichen ſollen, geben dieſen Künſten beſondere Charakterzüge.

Auf der Uebereinſtimmung des Charakteriſtiſchen mehrerer ſchönen Künſte beruhet

ihre äſthetiſche Verwandtſchaft. An die Stelle dieſer eigentlich äſthetiſchen Verwandtſchaft eine tranſcendentale, oder phyſiologiſche, oder irgend eine andere ſetzen, mag andern Wiſſenſchaften, die nur einen Seitenblick auf das Schöne werfen, erlaubt ſeyn; aber den Aeſthetiker ziemt es, die Künſte des Schönen nach keinem andern Princip, als einem äſthetiſchen, zu claſſificiren. Ordnet man ſie zum Beiſpiel nach tranſcendentalen Principien des Raums und der Zeit, ſo kommen Künſte, deren äſthetiſcher Charakter durchaus verſchieden iſt, unmittelbar neben einander zu ſtehen. Die architektoniſchen Künſte ſind von den plaſtiſchen urſprünglich und weſentlich verſchieden; und doch ſteht das Gebäude, wie die Statue, im Raume da. Phyſiologiſch nach den menſchlichen Sinnen die ſchönen Künſte zu ordnen, iſt natürlicher, und giebt Veranlaſſung zu lehrreichen Nachforſchungen über die Verſchiedenheit der Natur der Sinne. Warum nehmen der Geruchsſinn

und der phyſiſche Geſchmacksſinn keine ſolche äſthetiſche Cultur an wie der Geſichts- und der Gehörsſinn? Eine gründliche Beantwortung dieſer Frage iſt ein Geſchäft für die Phyſiologie und die mit ihr verwandte Pſychologie, aber nicht für die Aeſthetik. Wenn jemand die Kochkunſt und die Parfümirkunſt zu den ſchönen Künſten zählt, weil ein ſchönes Kunſtwerk für den Gaumen und die Naſe nicht ganz undenkbar iſt, mag er ſehen, wie er ſeinen Gaumen und ſeine Naſe ſo cultivire, daß es ihm nicht gehe, wie dem geiſtreichen Lichtenberg, der in ſeiner Jugend, wie er von ſich ſelbſt erzählt, auf den drolligen Einfall kam, ein Kalb, wie einen Hund, zum Apportiren abzurichten, aber bald bemerkte, daß er und das Kalb einander immer weniger verſtanden. Und doch iſt nicht zu leugnen, daß in dem Reize der Düfte etwas liegt, das uns in eine ſehr äſthetiſche Stimmung ſetzen und wer weiß durch welche? innere Harmonie erfreuen kann. Aber

ob eine Pariſer Paſtete eine ähnliche Wirkung thun kann, mögen die Kenner entſcheiden.

Dem Herkommen gemäß, nennt man eine gewiſſe Vereinigung mehrerer ſchönen Künſte oft mit einem gemeinſchaftlichen Nahmen, als ob ſie eine einzige Kunſt wären, z. B. die Schauſpielkunſt, in der ſich die mimiſchen Künſte mit den muſikaliſchen in näherer, oder entfernterer Beziehung auf die Poeſie, bald mehr, bald weniger, vereinigen. Oder, man verwechſelt die eigentlich ſchönen Künſte mit den verſchönernden, die der Natur nur zu Hülfe kommen, oder äſthetiſche Nebenzwecke mit andern Hauptzwecken verbinden ſollen. Alle Künſte des eleganten Luxus können ſich auf dieſe Art den eigentlich ſchönen Künſten nähern. Aber auch die ſchöne Baukunſt und die Landſchaftsgartenkunſt gehören zum Theil in dieſe Claſſe.

Eine ſchulgerechte Claſſification der ſchönen Künſte nach einem tabellariſchen Abriſſe iſt nur da von einigem Werthe für die Aeſthetik, wo ſie den beſondern Charakter einer ſchönen Kunſt genauer zu bezeichnen dient. Hat man nach dieſem Princip die verſchönernden Künſte von den eigentlich ſchönen abgeſondert, ſo laſſen dieſe ſich weiter in zwei Hauptclaſſen ordnen. Eine ſchöne Kunſt beſchäftigt entweder nur den innern Sinn, oder auch die äußern Sinne. Die einzige Kunſt des innern Sinnes iſt die Poeſie. Die Worte ſind für die Poeſie nur zufällige Bezeichnungen der Begriffe und dunkeln Vorſtellungen, auf denen die poetiſche Kraft beruhet. Wohllaut und Rhythmus gehören zur Vollendung der poetiſchen Schönheit, aber nicht zu ihrem Weſen. Unter den ſchönen Künſten, die mit dem innern Sinn zugleich einen äußern beſchäftigen, folgen einige den Geſetzen, nach denen wir die Gegenſtände als Geſtalten außer uns, das heißt, im Raume

Raume erkennen; andere drücken nur einen Wechſel von Gefühlen aus, ohne Darſtellung äußerer Dinge, aber doch auch den Geſetzen der äußern Sinnlichkeit gemäß. In dieſe zweite Unterabtheilung gehören alle muſikaliſchen Künſte; in die erſte die zeichnenden und plaſtiſchen, die mimiſchen und theatraliſchen, und die architektoniſchen. Die zeichnenden und plaſtiſchen Künſte ſowohl, als die mimiſchen und theatraliſchen, unterſcheiden ſich von den architektoniſchen weſentlich dadurch, daß ſie die äußern Erſcheinungen der Natur nachbilden, wenn gleich nicht unbedingt; die architektoniſchen Künſte bilden die äußeren Erſcheinungen der Natur nur in zufälligen Ornamenten nach, nicht in den eigentlich architektoniſchen Conſtructionen. Die zeichnenden und plaſtiſchen Künſte, im Deutſchen auch wohl vorzugsweiſe die bildenden genannt, ſtellen die äußern Erſcheinungen der Natur entweder in Ruhe dar, oder doch nur mit einem täuſchen=

den Ausdrucke der Bewegung; die mimiſchen und theatraliſchen Künſte zeigen uns die Natur, die menſchliche beſonders, in wirklicher Bewegung, oder in einer täuſchenden Ruhe, die dadurch möglich wird, daß der Künſtler ſich ſelbſt zum Kunſtwerke macht. Nach dieſen Abtheilungen laſſen ſich alle ſchönen Künſte ohne Verleugnung ihres äſthetiſchen Charakters in einer Tabelle ganz bequem überſehen. Die beſondere Charakteriſtik einer jeden ſchönen Kunſt kann hier nur kurz gefaßt werden, da von der Poeſie ausführlich im zweiten Theile dieſes Buchs die Rede ſeyn wird, eine ausführliche Charakteriſtik der übrigen ſchönen Künſte aber den Kennern überlaſſen bleiben muß, denen das Techniſche und Mechaniſche, das zu dieſen Künſten gehört, eben ſo bekannt iſt, wie ihre äſthetiſchen Wirkungen.

1. Die zeichnenden und plaſtiſchen Künſte haben einen ausgezeichnet ſelbſtſtän=

digen Charakter. Sie ſind aber auch ſo nahe unter einander verwandt, daß die eine leicht in die Bildungsſphäre der andern eingreifen und eben dadurch ſich ſelbſt ſchaden kann.

Alle Reize der zeichnenden Künſte vereinigen ſich in der eigentlichen Mahlerei. Grundlage der mahleriſchen Schönheit iſt die optiſche; deren Theorie ſchon oben in der Expoſition der allgemeinen Elemente des Schönen mitgetheilt werden mußte. Ob die Kunſt dieſe Schönheit der Zeichnung, des Helldunkels, und des Colorits, durch den Pinſel, oder durch andere mechaniſche Mittel, hervorbringt, ändert im Weſentlichen nichts am äſthetiſchen Charakter eines Gemähldes; aber die treffende Nachbildung der äußern Erſcheinungen der Natur kann dem Gemählde einen Kunſtwerth geben, bei deſſen Schätzung auch die Mittel in Betracht kommen, deren ſich die Kunſt im Wetteifer mit der Natur bedienen mußte.

Wer wird an eine ſchöne Stickerei, oder an ein Werk von muſiviſcher Arbeit, ganz dieſelben Anſprüche machen, wie an ein Gemählde, das durch den Pinſel hervorgebracht iſt? Und doch geht die Geſchicklichkeit und Mühe, die es koſtet, einen mahleriſchen Effect der Sticknadel zu entlocken, oder ihn gar durch eine Zuſammenfügung von Steinchen möglich zu machen, das äſthetiſche Urtheil nichts an. Den Kunſtkennern und Dilettanten iſt gar kein Vorwurf darüber zu machen, daß ſie bei ihrer Beurtheilung des Werths eines Gemähldes das Kunſtintereſſe eher, als das äſthetiſche, entſcheiden laſſen; denn daß die Kunſt zeige, was ſie als Kunſt vermag, iſt auch da nöthig, wo das äſthetiſche Intereſſe hinzukommt. Auch der äſthetiſche Werth eines Gemähldes kann beſchränkt ſeyn auf correcte und gefällige Zeichnung, oder auf ein ſchönes Helldunkel, oder auf den Reiz des Colorits. Iſt aber die Zeichnung verfehlt, ſo iſt das Gemählde unnatürlich.

Richtigkeit der Zeichnung iſt alſo auch eines der erſten Augenmerke für die äſthetiſche Kritik, ſowohl bei eigentlichen Gemählden, als bei den Zeichnungen mit einfarbiger Schattirung, oder mit halbem Colorit, und vollends bei bloßen Umriſſen. Ob nun die Zeichnung mit der Reißfeder gemacht, oder mit dem Grabſtichel in eine Kupferplatte gegraben und von dieſer Platte als Kupferſtich abgedruckt iſt, macht wieder nicht den mindeſten äſthetiſchen Unterſchied, und doch iſt es in artiſtiſcher Hinſicht nicht gleichgültig. Der Aeſthetiker wird gar zu leicht intolerant gegen das reine Kunſtintereſſe, das freilich mit dem äſthetiſchen urſprünglich nichts gemein hat, aber doch auch zu den geiſtigen und edeln Lebensfreuden gehört. Bei den zeichnenden Künſten kommt noch hinzu, daß ſie vermuthlich nicht als eigentlich ſchöne Künſte, ſondern nur als nachahmende, entſtanden ſind. Deßwegen will auch das gewöhnliche Mahlertalent, das von einem

lebhaften Kunſteifer begleitet ſeyn kann, nichts weiter leiſten, als, was durch treue und ſprechende Darſtellung der Natur geleiſtet werden kann. Warum ſollten wir uns denn durch äſthetiſche Anſprüche den liberalen Kunſtgenuß verleiden, den ein Gemählde, oder eine Zeichnung, ſchon dadurch gewähren kann, daß ſie intereſſante Naturgegenſtände auf eine intereſſante Art darſtellt? Aber zur eigentlich ſchönen Kunſt wird die Mahlerei erſt da, wo ſie durch ſchöne Darſtellungen mit der Natur wetteifert. Da erhebt ſie ſich von den äſthetiſchen Reizen der Umriſſe, der Proportionen, des Helldunkels, und des Colorits, durch geiſt= und gefühlvolle Nachbildungen der wirklichen Natur bis zur reinſten Höhe der ſchönen Ideale.

Den erſten Rang unter den Gemählden nehmen, nach äſthetiſcher Schätzung, die ſo genannten hiſtoriſchen Stücke ein. Es iſt bekannt, daß man unter dieſem Kunſt=

nahmen auch die mythologiſchen und allegoriſchen, die Porträts, und überhaupt alle Gemählde begreift, deren Gegenſtand zunächſt unmittelbar die Erſcheinung menſchlicher Seelenzuſtände in optiſchen Formen iſt. Die Geſchichtsmahlerei kann uns nicht, wie die Poeſie, das Innere der Seele aufſchließen; aber ſie kann uns deſto lebendiger die äußern Erſcheinungen vergegenwärtigen, in denen oft ein Blick, eine Mine, eine Gebehrde, mehr ſagt, als die ausdruckvollſte Reihe von Worten. Die Kritik findet die Principien zur Beurtheilung des Geiſtes hiſtoriſcher Gemählde und Zeichnungen beſonders in den Lehren, die oben mitgetheilt ſind, über Natürlichkeit und Idealität in der Kunſt, über Neuheit und Erfindung, und über das Wahre und das Geiſtreiche im äſthetiſchen Sinne. Landſchaftsgemählde haben oft nur den Kunſtwerth der treuen Abbildung der Natur. Uebertreffen können ſie die Natur durch den Zauber des Helldunkels und durch ge-

lungene Anordnung harmoniſch zuſammenwirkender Partien. Die Landſchaftsmahlerei iſt des zarteſten und innigſten, wenn gleich immer nur unbeſtimmten, Ausdrucks fähig. Der Mangel an Beſtimmtheit des Ausdrucks in der Landſchaftsmahlerei iſt ohne Zweifel eine unter mehreren Urſachen, warum dieſer in neuern Zeiten ſo hoch cultivirte Theil der zeichnenden Kunſt kein Glück in Griechenland gemacht hat. Thierſtücke können durch kunſtreiche Behandlung ihrer Gegenſtände ſich ſogar der Geſchichtsmahlerei nähern, wenn der Künſtler den thieriſchen Naturen die intereſſanten Aeußerungen abmerkt, durch die ſie ſich einigermaßen der menſchlichen Natur nähern. Selbſt in kleine Frucht- und Blumenſtücke läßt ſich eine zarte Bedeutſamkeit legen, die durch Compoſition und Colorit einen hohen äſthetiſchen Reiz erhalten kann.

Eine Art von Uebergang der zeichnenden Künſte in die plaſtiſchen zeigt uns

die Steinſchneidekunſt, wenn wir näm-
lich die ſchönen Künſte nach ihrer äſtheti-
ſchen Verwandtſchaft, nicht nach den Ma-
terialien, aus denen die Kunſtwerke gebildet
ſind, oder nach den Inſtrumenten, deren
ſich der Künſtler bediente, zuſammen ſtel-
len. Die Steinſchneidekunſt will nur auf
das Auge, und durch das Auge auf die
Seele wirken. Sie kann die Figuren in ge-
ſchnittenen Steinen gruppiren, wie auf ei-
nem Gemählde. Der Reiz des glyphiſchen
Contours, beſonders des vertieften, in ge-
ſchnittenen Steinen wird erhöhet durch das
ſanft durchſcheinende farbige Licht. Iſt der
ſo bearbeitete Stein von ſeltener Größe, ſo
kann ſich die Sculptur, wie z. B. an dem
berühmten mantuaniſchen Gefäße, in reichen
Compoſitionen den Weg bahnen bis dahin,
wo ſie nur noch dem Nahmen nach von
der Kunſt des Reliefs verſchieden iſt,
die gewöhnlich als ein Zweig der eigentlichen
Bildhauerkunſt erſcheint. Auch Münzen,
die einen äſthetiſchen Werth haben, gehören

hierher. Auch im eigentlichen Relief von undurchſichtigem Geſtein, das der Meiſſel des Bildhauers bearbeitet hat, folgt die Compoſition der Figuren meiſtens denſelben Geſetzen, wie in der Mahlerei.

Wo die Bildhauerkunſt nicht in Reliefs der Mahlerei ſich nähert, iſt es gar nicht von ungefähr gekommen, oder nur aus der Natur der Materialien, die ſie verarbeitet, zu erklären, daß dieſe Kunſt ſich von jeher meiſtens auf Statüen und Büſten beſchränkt, und höchſtens mehrere Statüen zu einer plaſtiſchen Gruppe zuſammen geordnet hat. Denn es gehört zur Beſtimmung einer jeden ſchönen Kunſt, das ſie vorzüglich das leiſte, worin ſie von keiner andern Kunſt erreicht werden kann. Keine Kunſt vermag in dieſer Vollkommenheit, wie die Bildhauerkunſt, die mannigfaltige, vorzüglich die ideale Schönheit der menſchlichen Geſtalt, und zwar von allen Seiten, mit ſprechendem und lebendigem

Ausdrucke darzuſtellen, ob gleich die plaſtiſchen Erſcheinungen der menſchlichen Natur, wenn nicht die Mahlerei nachhelfen ſoll, der Kraft des Blickes entbehren. Wäre täuſchende Nachahmung der Natur die höchſte Aufgabe für die zeichnenden und plaſtiſchen Künſte, ſo müßte die Bildhauerei bei der Mahlerei betteln gehen, um die Schönheit ihrer Werke zu vollenden. Daß ſie dieß kann, und was ſie dabei gewinnt, oder verliert, hat man nun ſchon oft genug an den colorirten Wachsfiguren geſehen. Die Täuſchung ſteigt, und die äſthetiſche Wirkung ſinkt. Denn der Reiz des Colorits iſt nur ſchwach, wo er nicht, wie im Gemählde, durch kunſtreiche Lichter und Schatten ausgebildet und vervielfacht wird. Ausdrucksvolle Schönheit der Umriſſe und Proportionen genügt an einem Bildnerwerke dem Auge und der Seele. Dazu kommt, daß der plaſtiſche Contour um ſo reiner in das Auge fällt, je klarer er ohne Farbenmiſchung erſcheint. Darum wählte ſich die

griechiſche Bildhauerkunſt vorzugsweiſe zu ihrem Material den weiſſen pariſchen und penteliſchen Marmor. Die Basreliefs wurden von den Aegyptiern colorirt, von den Griechen nicht. Blumen, Bäume, oder gar ganze Landſchaften im Kleinen, durch mühſame Kunſt und mancherlei Mittel aus mehreren Materialien und mit den natürlichen Farben in palpabeln Formen nachgebildet, können ſich ganz intereſſant und artig ausnehmen; die eigentliche Bildhauerei miſcht ſich nicht in dergleichen Nachahmungen der Natur. Doch verlangt ihre Beſtimmung, wie bekannt iſt, auch nicht, daß ſie immer den Meiſſel und Hammer führe. Welche Inſtrumente mag Phidias gebraucht haben, als er ſeinen olympiſchen Jupiter aus Elfenbein und Gold arbeitete! Aus Erz gegoſſene Bildſäulen können durch die Dauerhaftigkeit ihres Materials auch ſymboliſch den Anſpruch ausdrücken, den die Perſonen, die ſie vorſtellen, auf irdiſche Unſterblichkeit machen dürfen.

2. Der äſthetiſche Charakter der muſikaliſchen Künſte iſt von dem der zeichnenden und plaſtiſchen weſentlich verſchieden. Zu den muſikaliſchen Künſten muß aber außer der eigentlichen Vocal- und Inſtrumentalmuſik auch die ſchöne Declamation gezählt werden, die ſich mehr oder weniger dem Geſange nähert.

Die muſikaliſchen Künſte ſind in der äſthetiſchen Nachahmung der Natur auf den Ausdruck des Gefühls ohne Erkenntniß, nach den Geſetzen der menſchlichen Natur, beſchränkt. Das Aeußere können ſie nur unbeſtimmt andeuten, alſo nur ſehr uneigentlich mahlen. Aber keine Art von Schönheit kann auf das innere Gefühl mit ſolcher Stärke wirken, und ſo gewaltſam das Gemüth mit ſich fortreißen, als die muſikaliſche. Dieſe Kraft verdankt die Muſik nur in geringem Grade der Harmonie, die doch die Grundlage der muſikaliſchen Schönheit und die erſte Bedingung

ihrer Möglichkeit iſt. Die Melodie iſt es eigentlich, was die Wunder thun muß, die man von der Leier Amphion's und den Geſängen des Orpheus im Alterthum erzählte. Die geheime, ſchwerlich ganz zu erforſchende Kraft der Töne in der Erregung der Gefühle, die aus dem menſchlichen Herzen, nicht aus den Gehörsnerven, ſtammen, äußert ſich in der harmoniſchen Verbindung der Töne als Melodie. Keine Melodie kann alſo ohne Harmonie entſtehen; wohl aber kann eine kunſtreiche Harmonie, die nur durch ſich ſelbſt intereſſiren will, ſo kalt werden, daß das muſikaliſche Kunſtwerk dem Gemüthe nicht mehr ſagt, als etwa eine kunſtreiche Folge ſchöner Umriſſe ohne innere Bedeutung. Der Streit der Harmoniſten mit den Melodiſten iſt alſo, auch ohne Kenntniß des Generalbaſſes, wie man die Theorie der Geſetze der muſikaliſchen Harmonie nennt, nach äſthetiſchen Grundſätzen im Allgemeinen, aber auch nur im Allgemeinen, leicht zu entſcheiden. Beide

Parteien haben Unrecht. Dem Harmoniſten iſt die Melodie nur Nebenſache. Den trivialſten Ausdruck, der oft nicht viel mehr, als gar keiner, iſt, läßt ſich mancher Harmoniſt gefallen, wenn nur ein muſikaliſcher Gedanke, als Thema, kunſtreich durch eine Reihe von Modulationen, ohne irgend einen Fehler gegen den Generalbaß, durchgeführt iſt. Für den Triumph der Muſik hält der Harmoniſt eine vollkommen ſchulgerechte und dabei erfindungsreiche und originale Verwickelung und Auflöſung der Accorde. Aber jedes ſchöne Kunſtwerk iſt unvollkommen, wenn es ſich mit der Art von Ausdruck begnügt, die, wie wir oben geſehen haben, in der Form allein ſchon liegen kann. Die Muſik beſonders iſt durch die natürliche Kraft der Töne von der Natur ſelbſt darauf angewieſen, ſtark und innig auf das Gemüth zu wirken. Noch mehr Unrecht hat freilich der Melodiſt, der die Harmonie für Nebenſache und nur für das Mittel hält, den Effect der Melodie hervorzubringen.

Was aus der Muſik wird, wenn ſie ſich den Reizen der Harmonie allein überläßt, haben die muſikaliſchen Kunſtwerke im ältern franzöſiſchen Geſchmacke gezeigt. Der wahre Triumph der Muſik iſt eine ſeelenvolle Melodie, von einer reichen Phantaſie rein harmoniſch in fehlerloſen und anziehenden Verwickelungen und Auflöſungen der Accorde durchgeführt. Aber die Reize einer kunſtreichen Harmonie ganz zu empfinden, vermag nur der Kenner, deſſen Empfänglichkeit für muſikaliſche Eindrücke durch Theorie und Ausübung der Kunſt verfeinert iſt. Einfache Compoſitionen voll eindringlicher Melodie ſprechen jeden nur einigermaßen gebildeten Menſchen an. Durch die Gewalt der Melodie hat beſonders die Muſik der Italiener in ganz Europa die Herzen gefeſſelt. Die deutſche Muſik gehörig zu würdigen, wird ſchon mehr muſikaliſche Bildung erfordert. Wer vermag, ohne ſolche Bildung, den Reichthum von ſeelenvoller Schönheit einer gro-

ßen

ßen Compoſition von Sebaſtian Bach zu faſſen?

Ueber die Schönheit der Declamation läßt ſich im Allgemeinen wenig Beſtimmtes ſagen. An Beiſpielen, verbunden mit muſikaliſcher Begleitung, muß gezeigt werden, wie die ſchöne Declamation zum Theil dem eigentlichen Geſange ſich nähert, zum Theil nur der richtigen Sprache des gemeinen Lebens einen gewiſſen äſthetiſchen Ton giebt. Zwiſchen eigentlich ſchöner und bloß richtiger, den Bedürfniſſen des Verſtandes und gemeinen Lebens angemeſſener Declamation iſt ein großer Unterſchied, den einige Declamatoren zu verkennen ſcheinen.

3. In den mimiſchen Künſten hat der Künſtler einen beſondern Sieg über ſeine eigne Natur zu erkämpfen, indem er ſich ſelbſt zum Kunſtwerke macht. Daher bleibt gewöhnlich ein kleiner, oft ein auffallender Widerſpruch zurück zwiſchen der

Rolle des Schauſpielers und ſeiner eignen Perſon. Auf dieſe natürliche Unvollkommenheit der mimiſchen Kunſt nahmen vermuthlich die Griechen Rückſicht, als ſie die dramatiſchen Masken einführten. Sie entbehrten darüber den lebendigen Ausdruck des Mienenſpiels; aber eine recht charakteriſtiſche Maske konnte auch das Mangelhafte der Geſticulation zum Theil verbergen, weil ſie den Eindruck beſtimmte, den die Perſon im Ganzen machte. Gewöhnlich ſchwanken die mimiſchen Darſtellungen zwiſchen der unvollkommenen Nachahmung der Natur und der Uebertreibung. Oder der Schauſpieler verfällt, wenn ihn ſeine Rolle nicht wie eine zweite Natur durchdringt, in die Art von falſcher Repräſentation, die entſteht, wenn er einen Charakter nur im Allgemeinen auffaßt, ungefähr ſo, wie im gemeinen Leben eine reiche Bürgersfrau die Dame, oder ein ſo genannter Parvenû den großen Herrn, repräſentirt. Nicht ſelten vergeſſen auch die

Schauſpieler über der Nachahmung der Natur die äſthetiſche Haltung, ohne welche die Kunſt in's Gemeine fällt; oder ſie übertreiben wieder dieſe äſthetiſche Haltung, wenn alle ihre Stellungen und Bewegungen den Geſetzen der plaſtiſchen Schönheit gehorchen ſollen.

Rein mimiſch iſt nur die Pantomime. Und warum ſollte der Pantomime nicht verſtattet ſeyn, auch in bewegungsloſen Attitüden mit der Mahlerei und der Bildhauerkunſt ſich zu meſſen? Aber natürlicher iſt freilich, daß das Leben nicht ſich ſelbſt verleugne. Daher iſt die mimiſche Kunſt ihrem urſprünglichen Charakter nach dramatiſch, und Zwillingsſchweſter der dramatiſchen Poeſie. Handlung, alſo ein bewegtes und fortſchreitendes Leben, will ſie darſtellen, nach einer Combination von Verhältniſſen, auf denen in einem dramatiſchen Gedichte die Verwickelung und Auflöſung beruhet. In dieſem Sinne folgt auch das

mimiſche Ballet den Geſetzen der dramatiſchen Poeſie. Und ſo, wie die Natur die mimiſche Kunſt dahin treibt, daß ſie vorzüglich in fortſchreitender Bewegung, nicht bloß in ausdrucksvollen Attitüden, erſcheine, treibt ſie dieſe Kunſt weiter zur Verbindung mit der Declamation, oder dem Geſange. Dann erſt entſteht die eigentliche Schauſpielkunſt.

Die äſthetiſche Nachahmung der Natur durch mimiſche Kunſt auf einer Bühne führt weiter zu den bekannten theatraliſchen Künſten, die den mimiſchen zum Theil darin ähnlich ſind, daß auch ſie zuweilen die äußere Natur in Bewegung darſtellen, z. B. das Meer. Sonſt iſt alles, was die theatraliſche Decoration und die Bewegung der Couliſſen mit ſich bringt, partielle Erſcheinung anderer Künſte.

4. Um den Charakter der architektoniſchen Künſte richtig aufzufaſſen, muß

man ja nicht von der äußern Nachahmung der Natur, aber eben ſo wenig von einer gewiſſen Aehnlichkeit zwiſchen den architektoniſchen und den muſikaliſchen Verhältniſſen ausgehen. Denn was ſich von Nachahmung der äußern Natur in der Schönheit eines Gebäudes zeigen kann, iſt zufällig; und mit der muſikaliſchen Harmonie hat die architektoniſche Symmetrie nicht mehr und nicht weniger gemein, als mit den plaſtiſchen Proportionen, oder mit dem metriſchen Bau einer pindariſchen Ode.

Die ſchöne Baukunſt läßt ſich, wie bekannt iſt, durch keine ſcharfe Linie von der bürgerlichen trennen. Dadurch erhält ihr äſthetiſcher Charakter etwas Zweideutiges. Aber auch die Poeſie läßt ſich nicht in allen ihren Erſcheinungen genau von der Proſe abſondern; und doch bleibt ſie die Königin der ſchönen Künſte. Hinter die übrigen ſchönen Künſte muß die Baukunſt im Allgemeinen zurücktreten, ſo groß und

wahrhaft ſchön ſie ſich in einzelnen Erſchei=nungen zeigen mag; denn jede eigentlich ſchöne Kunſt trägt ihren Zweck in ſich ſelbſt; die Baukunſt aber dient, ihrer urſprüngli=chen Beſtimmung nach, einem andern, außer ihr liegenden Bedürfniſſe; alſo kann ſie nur da zu den eigentlich ſchönen Künſten ge=zählt werden, wo das Intereſſe, dem ſie dient, ſchon durch ſich ſelbſt über die gemei=nen Bedürfniſſe des Lebens erhaben und mit dem äſthetiſchen Intereſſe verwandt iſt. Wo religiöſes Gefühl mit dem äſtheti=ſchen ſich vereinigt, da verſchwindet alle Rückſicht auf gemeinen und bürgerlichen Nutzen. Tempel zu bauen, iſt unter al=len äſthetiſchen Aufgaben für die Baukunſt die höchſte und die reinſte. Muſeen, Bibliotheken, Schauſpielhäuſer, Odeen, ſind in ihrer Art gewiſſermaßen Tempel der Muſen; ſie ſchließen ſich alſo äſthetiſch an die eigentlichen Tempel an. Palläſte ſind Wohnungen der großen und kleinen Scheingötter der Erde, alſo in dieſer

täuſchenden Hinſicht auch den Tempeln ähnlich. Aber weiter hinab wird die Baukunſt in ihrer Verbindung mit einem Nützlichen, das nicht ſchön iſt, zu einer Kunſt des eleganten Luxus, und das Schöne wird in ihr zur Nebenſache.

Vom äſthetiſchen Reize der architektoniſchen Symmetrie im Allgemeinen iſt ſchon oben in der Erläuterung der Elemente des Schönen der Natur und Kunſt die Erklärung gegeben, die der allgemeinen Aeſthetik angehört. Von den plaſtiſchen Proportionen unterſcheiden ſich die architektoniſchen weſentlich durch die äſthetiſche Willkür, die in ihnen herrſcht, und ſich nur dem beſondern Zwecke des Gebäudes und den allgemeinen Geſetzen der optiſchen Regelmäßigkeit unterwirft. Welches nun aber im Einzelnen die ſchönen Proportionen ſind, in denen die Baukunſt, ſelbſtſtändig ſchaffend, durchaus keinem natürlichen Vorbilde folgt, läßt ſich nicht zeigen ohne eine umſtändliche

Darlegung der weſentlichen und zufälligen Theile eines Gebäudes nach dem Charakter ſeiner Beſtimmung. Wie dieſer Charakter mit dem äſthetiſchen zuſammenfällt, zeigen vorzüglich die merkwürdigen Säulenordnungen, in deren freier Schöpfung die Baukunſt längſt das Ziel der ſchönen Mannigfaltigkeit erreicht zu haben ſcheint.

Wer die ſchöne Baukunſt ausdruckslos nennt, iſt unempfänglich für architektoniſche Schönheit. Schon die Verſchiedenheit der bekannten Säulenordnungen iſt ausdrucksvoll. Die einfache Würde der doriſchen Säule; die reiche und elegante Majeſtät der 'joniſchen mit ihren Akanthen und andern zufälligen Nachbildungen von Blättern und Blumen; die üppige Hoheit der korinthiſchen Säule; wer dieſen charakteriſtiſchen Ausdruck der Säulenordnungen nicht empfindet, dem kann ihn freilich auch keine Theorie begreiflich machen. Deutlicher noch ſpringt die Verſchiedenheit der

Gedan=

Gedanken und Gefühle, die von der Baukunſt ausgeſprochen werden können, im architektoniſchen Style der Zeitalter und der Nationen hervor. Die romantiſche Baukunſt, gewöhnlich die gothiſche, ſeit einiger Zeit auch die deutſche genannt, geht von ganz andern äſthetiſchen Ideen aus, als die griechiſche. Die arabiſche Baukunſt iſt nahe verwandt mit der romantiſchen, aber doch verſchieden von ihr; die indiſche und die ägyptiſche drücken wieder auf eine andre Art den Charakter und die Religion der Nationen aus, von denen ſie erfunden, oder ausgebildet wurden. Aber nur mit Hülfe einer der Baukunſt beſonders eignen Technik laſſen ſich dieſe merkwürdigen Verſchiedenheiten des architektoniſchen Styls in ihrem ganzen Umfange auf beſtimmte Begriffe zurückführen.

Zu den architektoniſchen Künſten muß auch die franzöſiſche Gartenkunſt, ihrem äſthetiſchen Charakter nach, gezählt wer-

ten. Von der Seite der Natürlichkeit an=
geſehen, widerſpricht dieſe Kunſt ſich ſelbſt.
Denn ſie ſcheint, wie die Gartenkunſt über=
haupt, nur der Natur zu Hülfe kommen,
nicht die Naturproducte als Materialien zur
Bildung ſelbſtſtändiger Kunſtwerke benutzen
zu wollen; und doch drückt ſie der Natur
Formen auf, die ihr völlig fremd ſind. Der
Despotismus, den die franzöſiſche Garten=
kunſt auf dieſe Art über die Natur ausübt,
giebt ihren Erfindungen etwas Kaltes und
Strenges, das nur ein verbildeter Geſchmack
ſchön finden kann. Aber die architektoniſche
Symmetrie auf flacher Erde, in Verbindung
mit der Perſpective und mit Ausſchmückun=
gen, bei denen denn freilich die Bildhauer=
kunſt das Beſte thun muß, hat im Großen
doch eine Art von äſthetiſcher Würde, die
man nur da mit Recht verſpottet, wo ſie,
im Kleinen nachgeahmt, zu einer pedanti=
ſchen Spielerei wird. Seiner urſprünglichen
Beſtimmung nach iſt ein franzöſiſcher Gar=
ten in Le Notre's Geſchmack ein koſtba=

rer und eleganter Aſſembleeſaal unter freiem Himmel. Die vornehme Welt ſoll ſich in einem ſolchen Garten wie bei Hofe fühlen, und doch auch etwas von der Natur mitnehmen.

5. Die verſchönernden Künſte, die wir von den eigentlich ſchönen unterſcheiden mußten, ſind von zwiefacher Art. Sie kommen entweder den Künſten des Luxus, oder der Natur ſelbſt, zu Hülfe.

Die Menge der verſchönernden Künſte, die den Künſten des Luxus zu Hülfe kommen, iſt unendlich; denn der Luxus kennt keine Grenzen; und wo die Einbildungskraft in ſeinem Dienſte arbeitet, nimmt ſie, um ſich nicht zu erſchöpfen, auch wohl zum Unglaublichen die letzte Zuflucht. Oft genug hat die ſchöne Kunſt ſelbſt, ihrer Würde vergeſſend, dem Luxus dienen müſſen, um den Künſtler zu ernähren; dadurch aber ſinkt ſie doch nicht zur bloß verſchönernden Kunſt herab. Die Künſte des Luxus nähern

ſich den ſchönen Künſten, wenn ſie den Dingen, deren eigentliche Beſtimmung gar nicht äſthetiſch iſt, eine elegante Form geben. Und warum ſollte nicht, wenn, nach Herder's Regel, in nichts Ungeſchmack herrſchen ſoll, auch das gemeinſte Hausgeräth eine elegante Form annehmen dürfen, um ſich in ſeiner eigentlichen Beſtimmung nebenher durch einen äſthetiſchen Reiz zu empfehlen? Aber je mehr ſich der herrſchende Geſchmack zu ſolchen Verſchönerungen neigt, wie z. B. jetzt in England, deſto weniger Pflege findet gewöhnlich die eigentlich ſchöne Kunſt, die über das Intereſſe des Luxus erhaben iſt.

Wie mannigfaltig die Kunſt der Natur äſthetiſch zu Hülfe kommen kann, zeigt beſonders die Cultur des Putzes, der das ſchöne Geſchlecht verſchönern ſoll, als ob nicht eine weibliche Geſtalt immer um ſo weniger ſchön zu nennen wäre, je mehr ſie der Verſchönerung bedarf. Der Putz überhaupt will ſelten bloßer Putz ſeyn; er ver-

wandelt ſich gewöhnlich in Prunk. Wenn die Geputzten reich und vornehm erſcheinen, bilden ſie ſich leicht ein, auch ſchöner gefunden zu werden. Deßwegen fällt der Putz faſt immer da am lächerlichſten aus, wo er die ſtärkſte Wirkung thun ſoll. Wie ſelten wahres Gefühl für das Schöne, auch nur im Kleinen, unter den Menſchen iſt, beweiſet die allgemeine Geſchichte des Putzes. Denn von dem Wilden an, der ſich mit bunten Streifen bemahlt, bis zu den verfeinertſten Zöglingen und Zöglinginnen der neueren europäiſchen Cultur, haben die Beförderer des Putzes gewöhnlich nur ihre Geſchmackloſigkeit zur Schau getragen.

Ganz anders läßt ſich das wirkliche Leben verſchönern durch äſthetiſch gebildete Sitten. Aber was darüber weiter zu ſagen iſt, muß einer beſondern Aeſthetik für das geſellige Leben überlaſſen bleiben.

Zu den verſchönernden Künſten gehört denn auch großen Theils die Landſchafts-

gartenkunſt; denn auch ſie will ja nur der bildenden Natur zu Hülfe kommen; und ſelbſt da, wo ſie ſchöpferiſch verfährt, wo ſie Berge und Thäler bildet, Bäume pflanzt, Luſtwälder anlegt, Teiche gräbt und Waſſerfälle hervorbringt, muß ſie doch der Natur ſelbſt den äſthetiſchen Effect überlaſſen, zu deſſen Weſen hier gehört, daß Alles wie von der Natur allein, nur mit geringer Nachhülfe, gebildet erſcheine. Auch dieſe Kunſt bedarf einer beſondern, außerhalb der Grenzen der allgemeinen Aeſthetik liegenden Theorie. Ihre Verwandtſchaft mit der Landſchaftsmahlerei fällt in die Augen. Eigentlich ſchöne, nicht bloß verſchönernde Kunſt iſt die Landſchaftsgartenkunſt aber auch zum Theil; denn ſie will, oder kann wenigſtens, rein äſthetiſch, ohne einem andern Zwecke zu dienen, die allgemeine Beſtimmung der ſchönen Künſte erreichen.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bouterwek, Friedrich,

Aesthetik

Bd.: 1

Göttingen 1815

L.eleg.g. 56-1/2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573467-2